

雅诗湖畔

朱自清散文精品文库

延边人民出版社

正因为是散文，他在传播这些知识的时候，从不摆出教师爷的架势，故作高深；更不卖弄或炫耀知识；而是仍然保持了自己那种纯正朴实的新鲜文风，用平等的态度面对读者，尽可能写得通俗易懂、深入浅出和盎然风趣，让读者看起来觉得有极大的兴味。

——朱乔森

他是一位真诚的人。二三十年来，多少人变了，变得无所不为了，以致白日作梦，指鹿为马。而他却始终睁开眼睛，说他所看见的事，说他要说的话，不颠倒是非，不以假为真，真是做人应有的道德，他做到了……。

——向　达

雅诗湖畔

朱自清 著

延边人民出版社

责任编辑:赵文泉
封面设计:杰　图

朱自清散文精品文库
雅诗湖畔

作　　者:朱自清
出版发行:延边人民出版社
经　　销:各地新华书店
印　　刷:吉林省新华印刷厂

850×1192毫米　32开本　12.5印张　300千字
1996年10月第1版　1998年3月第2次印刷
印数:5001—10000册

标准书号:ISBN　7-80599-602-4/I·257
定　　价:20.00元

目　　录

新诗杂话

序

远在民国二十五年，我曾经写过两篇《新诗杂话》，发表在二十六年一月《文学》的《新诗专号》上。后来抗战了，跟着学校到湖南，到云南，很少机会读到新诗，也就没有什么可说的。三十年在成都遇见厉歌天先生；他搜集的现代文艺作品和杂志很多。那时我在休假，比较闲些，厉先生让我读到一些新诗，重新引起我的兴味。秋天经过叙永回昆明，又遇见李广田先生；他是一位研究现代文艺的作家，几次谈话给了我许多益处，特别是关于新诗。于是到昆明后就写出了第三篇《新诗杂话》，本书中题为《抗战与诗》。那时李先生也来了昆明，他鼓励我多写这种“杂话”。果然在这两年里我又陆续写成了十二篇；前后十五篇居然就成了一部小书。感谢厉先生和李先生，不是他们的引导，我不会写出这本书。

我就用《新诗杂话》作全书的名字，另外给各篇分别题名。我们的“诗话”向来是信笔所至，片片段段的，甚至琐琐屑屑的，成系统的极少。本书里虽然每篇可以自成一单元，但就全书而论，也不是系统的著作。因为原来只打算写一些随笔。

自己读到的新诗究竟少，判断力也不敢自信，只能这么零碎的写一些。所以便用了“诗话”的名字，将这本小书称为

《新诗杂话》。不过到了按着各篇的分题编排目录时，却看出来这十五节新诗话也还可以归为几类，不至于彼此各不相干。这里讨论到诗的动向，爱国诗，诗素种种，歌谣同译诗，诗声律等，范围也相当宽，虽然都是不赅不备的。而十五篇中多半在“解诗”，因为作者相信意义的分析是欣赏的基础。

作者相信文艺的欣赏和了解是分不开的，了解几分，也就欣赏几分，或不欣赏几分；而了解得从分析意义下手。意义是很复杂的。朱子说“晓得文义是一重，识得意思好处是一重”；他将意义分出“文义”和“意思”两层来，很有用处，但也只说得个大概，其实还可细分。朱子的话原就解诗而论；诗是最经济的语言，“晓得文义”有时也不易，“识得意思好处”再要难些。分析一首诗的意义，得一层层挨着剥起去，一个不留心便逗不拢来，甚至于驴头不对马嘴。书中各篇解诗，虽然都经过一番思索和玩味，却免不了出错。有三处经原作者指出，又一处经一位朋友指出，都已改过了。别处也许还有，希望读者指教。

原作者指出的三处，都是卞之琳先生的诗。第一是《距离的组织》，在《解诗》篇里。现在抄出这首诗的第五行跟第十行（末行）来：

（醒来天欲暮，无聊，一访友人罢。）
……
友人带来了雪意和五点钟。

括弧里我起先以为是诗中的“我”的话，因为上文说人

梦，并提到“暮色苍茫”，下文又说走路。但是才说入梦，不该就“醒”，而下文也没有提到“访友”，倒是末行说到“友人”来“访”。这便逗不拢了。后来经卞先生指点，才看出这原来是那“友人”的话，所以放在括弧里。他也午睡来着。他要“访”的“友人”，正是诗中没有说出的“我”。下文“忽听得一千重门外有自己的名字”，便是这来“访”的“友人”在叫。那走路正是在模糊的梦境中，并非梦中的“醒”。我是疏忽了“暮”和“友人”这两个词。这行里的“天欲暮”跟上文的“暮色苍茫”是一真一梦；这行里的“友人”跟下文的“友人”是一我一他。混为一谈便不能“识得意思”了。

第二是《淘气》的末段：

> 哈哈！到底算谁胜利？
> 你在我对面的墙上
> 写下了“我真是淘气”。

写的是“你”，读的可是“我”；“你”写来好像是“你”自认“淘气”，“我”读了便变成“我”真是淘气了。所以才有“到底算谁胜利?”那玩笑是问句。我原来却只想到自认淘气的“真是淘气”那一层。第三是《白螺壳》，我以为只是情诗，卞先生说也象征着人生的理想跟现实。虽然这首诗的亲密的口气容易教人只想到情诗上去，但“从爱字通到哀字”，也尽不妨包罗万有。这两首诗都在《诗与感觉》一篇里。

《朗读与诗》里引用欧外鸥先生《和平的础石》诗，也闹了错儿。这首诗从描写香港总督的铜像上见出“意思”。我过

分的看重了那“意思”，将描写当做隐喻。于是“金属了的手”，“金属了的他”，甚至“铜绿的苔藓”都变成了比喻，“文义”便受了歪曲。我是求之过深，所以将铜像错过了。指出来的是浦江清先生。感谢他和卞先生，让我可以提供几个亲切有味的例子，见出诗的意义怎样复杂，分析起来怎样困难，而分析又确是必要的。

这里附录了麦克里希《诗与公从世界》的翻译。麦克里希指出英美青年诗人的动向。这篇论文虽然是欧洲战事以前写的，却跟本书《诗的趋势》中所引述的息息相通，值得参看。

朱自清

1944年10月，昆明。

新诗的进步

在《新文学大系·诗集导言》末尾，我说："若要强立名目，这十年来的诗坛就不妨分为三派：自由诗派，格律诗派，象征诗派。"有一位老师不赞成这个分法，他实在不喜欢象征派的诗，说是不好懂，有一位朋友，赞成这个分法，但我的按而不断，他却不以为然。他说这三派一派比一派强，是在进步着的，《导言》里该指出来。他的话不错，新诗是在进步着的。许多人看着作新诗读新诗的人不如十几年前多，而书店老板也不欢迎新诗集，因而就悲观起来，说新诗不行了，前面没有路。路是有的，但得慢慢儿开辟，只靠一二十年工夫便想开辟出到诗国的康庄新道，未免太急性儿。

这几年来我们已看出一点路向。《〈大系·诗集〉编选感想》里我说要看看启蒙期诗人"怎样从旧镣烤里解放出来，怎样学习新语言，怎样找寻新世界"。但是白话的传统太贫乏，旧诗的传统太顽固，自由诗派的语言大抵熟套多而创作少（闻一多先生在什么地方说新诗的比喻太平凡，正是此意），境界也只是男女和愁叹，差不多千篇一律；咏男女自然和旧诗不同，可是大家都泛泛着笔，也就成了套子。当然有例外，郭沫若先生歌咏大自然，是最特出的。格律诗派的爱情诗，不是纪实的而是理想的爱情诗，至少在中国诗里是新的：他们的奇丽的譬喻——即使不全是新创的——也增富了我们的语言。徐志

摩、闻一多两位先生是代表。从这里再进一步，便到了象征诗派。象征诗派要表现的是些微妙的情境，比喻是他们的生命；但是“远取譬”而不是“近取譬”。所谓远近不指比喻的材料而指比喻的方法；他们能在普通人以为不同的事物中间看出同来。他们发见事物间的新关系，并且用最经济的方法将这关系组织成诗；所谓“最经济的”就是将一些联络的字句省掉，让读者运用自己的想象力搭起桥来。没有看贯的只觉得一盘散沙，但实在不是沙，是有机体。要看出有机体，得有相当的修养与训练，看懂了才能说作得好坏——坏的自然有。

另一方面，从新诗运动开始，就有社会主义倾向的诗。旧诗里原有叙述民国疾苦的诗，并有人像白居易，主张只有这种诗才是诗。可是新诗人的立场不同，不是从上层往下看，是与劳苦的人站在一层而代他们说话——虽然只是理论上如此。这一面也有进步。初期新诗人大约对于劳苦的人实生活知道的太少，只凭着信仰的理论或主义发挥，所以不免是概念的，空架子，没力量。近年来乡村运动兴起，乡村的生活实相渐渐被人注意，这才有了有血有肉的以农村为题材的诗。臧克家先生可为代表。概念诗惟恐其空，所以话不厌详，而越详越觉罗嗦。像臧先生的诗，就经济得多。他知道节省文字，运用比喻，以暗示代替说明。

现在似乎有些人不承认这类诗是诗，以为必得表现微妙的情境的才是的。另一些人却以为象征诗派的诗只是玩意儿，于人生毫无益处。这种争论原是多少年解不开的旧连环。就事实上看，表现劳苦生活的诗与非表现劳苦生活的诗历来就并存着，将来也不见得会让一类诗独霸。那么，何不将诗的定

义放宽些，将两类兼容并包，放弃了正统意念，省了些无效果的争执呢？从前唐诗派与宋诗派之争辩，是从另一角度着眼。唐诗派说唐以后无诗，宋诗派却说宋诗是新诗。唐诗派的意念也太狭窄，扩大些就不成问题了。

1936年。

解　　诗

今年上半年，有好些位先生讨论诗的传达问题。有些说诗应该明白清楚；有些说，诗有时候不能也不必像散文一样明白清楚。关于这问题，朱孟实先生《心理上个别的差异与诗的欣赏》（二十五年十一月一日《大公报·文艺》）确是持平之论。但我所注意的是他们举过的传达的例子。诗的传达，和比喻及组织关系甚大。诗人的譬喻要新创，至少变故为新，组织也总要新，要变。因此就觉得不习惯，难懂了。其实大部分的诗，细心看几遍，也便可明白的。

譬如灵雨先生在《自由评论》十六期所举林徽音女士《别丢掉》一诗（原诗见二十五年三月十五日天津《大公报》）：

别丢掉
这一把过往的热情，
现在流水似的，
轻轻
在幽冷的山泉底，
在黑夜，在松林，
叹息似的渺茫，
你仍要保存着那真！
一样是月明，

一样是隔山灯火，
满天的星，
只有人不见，
梦似的挂起，
你问黑夜要回
那一句话——
你仍得相信
山谷中留着
有那回音！

这是一首理想的爱情诗，托为当事人的一造向另一造的说话；说你“别丢掉”“过往的热情”，那热情“现在”虽然“渺茫”了，可是“你仍要保存着那真”。三行至七行是一个显喻，以“流水”的“轻轻”“叹息”比“热情”的“渺茫”；但诗里“渺茫”似乎是形容词。下文说“月明”（明月），“隔山灯火”，“满天的星”，和往日两人同在时还是“一样”，只是你却不在了，这“月”，这些“灯火”，这些“星”，只“梦似的挂起”而已。你当时说过“我爱你”这一句话，虽没第三人听见，却有“黑夜”听见；你想“要回那一句话”，你可以“问黑夜要回那一句话”。但是“黑夜”肯了，“山谷中留着有那回音”，你的话还是要不回的。总而言之，我还恋着你。“黑夜”可以听话，是一个隐喻。第一二行和第八行本来是一句话的两种说法，只因“流水”那个长比喻，又带着转了个弯儿，便容易把读者绕住了。“梦似的挂起”本来指明月灯火和星，却插了“只有‘人’不见”一语，也容易教读者看错了主词。

但这一点技巧的运用，作者是应该有权利的。

邵洵美先生在《人言周刊》三卷二号里举过的《距离的组织》一首诗，最可见出上文说的经济的组织方法。这是卞之琳先生《鱼目集》中的一篇。《鱼目集》里有几篇诗的确难懂，像《圆宝盒》，曾经刘西渭先生和卞先生往复讨论，我大胆说，那首诗表现的怕不充分。至于《距离的组织》，却想试为解说，因为这实在是个合适的例子。

> 想独上高楼读一遍“罗马兴亡史”，
> 忽有罗马灭亡星出现在报上。
> 报纸落，地图开，因想起远人的嘱咐。
> 寄来的风景也暮色苍茫了。
> (醒来天欲暮，无聊，一访友人罢。)
> 灰色的天，灰色的海，灰色的路。
> 哪儿了？我又不会向灯下验一把土。
> 忽听得一千重门外有自己的名字。
> 好累啊！我的盆舟没有人戏弄吗？
> 友人带来了雪意和五点钟。

这诗所叙的事只是午梦。平常想着中国情形有点像罗马衰亡的时候，一般人都醉生梦死的；看报，报上记着罗马灭亡时的星，星光现在才传到地球上（原有注）。睡着了，报纸落在地下，梦中好像在打开“远”方的罗马地图来看，忽然想起“远”方（外国）友人来了，想起他的信来了。他的信附寄着风景片，是“灰色的天，灰色的海，灰色的路”的暮色图；这

时候自己模模糊糊的好像就在那“灰色的天，灰色的海，灰色的路”里走着。天黑了，不知到了哪儿，却又没有《大公报》所记王同春的本事，只消抓一把土向灯一瞧就知道什么地方(原有注)。忽然听见有人叫自己名字，由远而近，这一来可醒了。好累呵，却不觉得是梦，好像自己施展了法术，在短时间渡了大海来着；这就想起了《聊斋志异》里记白莲教徒的事，那人出门时将草舟放在水盆里，门人戏弄了一下，他回来就责备门人，说过海时翻了船（原有注)。这里说：太累了，别是过海时费力驶船之故罢。等醒定了，才知道有朋友来访。这朋友也午睡来着，“醒来天欲暮，无聊，一访友人罢。”这就来访问了。来了就叫自己的名字，叫醒了自己。“醒来天欲暮”一行在括弧里，表明是另一人，也就是末行那“友人”。插在第四六两行间，见出自己直睡到“天欲暮”，而风景片中也正好像“欲暮”的“天”，这样梦与真实便融成一片；再说这一行是就醒了的缘由，插在此处，所谓蛛丝马迹。醒时是五点钟，要下雪似的，还是和梦中景色，也就是远人寄来的风景片一样。这篇诗是零乱的诗境，可又是一个复杂的有机体，将时间空间的远距离用联想组织在短短的午梦和小小的篇幅里。这是一种解放，一种自由，同时又是一种情思的操练，是艺术给我们的。

1936年

诗与感觉

诗也许比别的文艺形式更依靠想象；所谓远，所谓深，所谓近，所谓妙，都是就想象的范围和程度而言。想象的素材是感觉，怎样玲珑缥缈的空中楼阁都建筑在感觉上。感觉人人有，可是或敏锐，或迟钝，因而有精粗之别。而各个感觉间交互错综的关系，千变万化，不容易把捉，这些往往是稍纵即逝的。偶尔把捉着了，要将这些组织起来，成功一种可以给人看的样式，又得有一番工夫，一副本领。这里所谓可以给人看的样式便是诗。

从这个立场看新诗，初期的作者似乎只在大自然和人生的悲剧里去寻找诗的感觉。大自然和人生的悲剧是诗的丰富的泉源，而且一向如此，传统如此。这些是无尽宝藏，只要眼明手快，随时可以得到新东西。但是花和光固然是诗，花和光以外也还有诗，那阴暗，潮湿，甚至霉腐的角落儿上，正有着许多未发现的诗。实际的爱固然是诗，假设的爱也是诗。山水田野里固然有诗，灯红酒酽里固然有诗，任一些颜色，一些声音，一些香气，一些味觉，一些触觉，也都可以有诗。惊心怵目的生活里固然有诗，平淡的日常生活里也有诗。发现这些未发现的诗，第一步得靠敏锐的感觉，诗人的触角得穿透熟悉的表面向未经人到的底里去。那儿有的是新鲜的东西。闻一多、徐志摩、李金发、姚蓬子、冯乃超、戴望舒各位先生都曾分别

向这方面努力。而卞之琳、冯至两位先生更专向这方 面发展；他们走得更远些。

假如我们说冯先生是在平淡的日常生活里发现了诗，我们可以说卞先生是在微细的琐屑的事物里发现了诗。他的《十年诗草》里处处都是例子，但这里只能举一两首。

> 淘气的孩子，有办法：
> 叫游鱼啮你的素足，
> 叫黄鹂啄你的指甲，
> 野蔷薇牵你的衣角……
>
> 白蝴蝶最懂色香味，
> 寻访你午睡的口脂。
> 我窥候你渴饮泉水，
> 取笑你吻了你自己。
>
> 我这八阵图好不好？
> 你笑笑，可有点不妙，
> 我知道你还有花样！
>
> 哈哈！到底算谁胜利？
> 你在我对面的墙上
> 写上了"我真是淘气"。
> （《淘气》，《装饰集》）

这是十四行诗。三四段里活泼的调子。这变换了一般十四行诗的严肃，却有它的新鲜处。这是情诗，蕴藏在"淘气"这

件微琐的事里。游鱼的啮，黄鹏的啄，野蔷薇的牵，白蝴蝶的寻访，“你吻了你自己”，便是所谓“八阵图”；而游鱼，黄鹏，野蔷薇，白蝴蝶都是“我”“叫”它们去做这样那样的，“你吻了你自己”，也是“我”在“窥候”着的，“我这八阵图”便是治“淘气的孩子”——“你”——的“办法”了。那“啮”，那“啄”，那“牵”，那“寻访”，甚至于那“吻”，都是那“我”有意安排的，那“我”其实在分享着这些感觉。陶渊明《闲情赋》里道：

> 愿在丝而为履，附素足以周旋；
> 悲行止之有节，空委弃于床前。
> 愿在昼而为影，常依形而西东；
> 悲高树之多阴，慨有时而不同。

感觉也够敏锐的。那亲近的愿心其实跟本诗一样，不过一个来得迫切，一个来得从容罢了。“你吻了你自己”也就是“你的影子吻了你”；游鱼、黄鹏、野蔷薇、白蝴蝶也都是那“你”的影子。凭着从游鱼等等得到的感觉去想象“你”；或从“你”得到的感觉叫“我”想象游鱼等等；而“我”又“叫”游鱼等等去做这个那个，“我”便也分享这个那个。这已经是高度的交互错综，而“我”还分享着“淘气”。“你”“写下了”“我真是淘气”，是“你”“真是淘气”，可是“我对面”读这句话，便成了“我’真是淘气”了。那治“淘气的孩子”——“你”——的“八阵图”，到底也治了“我”自己。“到底算谁胜利?”瞧“我”为了“你”这么颠颠倒倒的！这一个回环复

沓不是钟摆似的来往，而是螺旋似 的钻进人心里。

《白螺壳》诗（《装饰集》）里的“你”“我”也是交互错综的一 例。

空灵的白螺壳，你，
孔眼里不留纤尘，
漏到了我的手里，
却有一千种感情：
掌心里波涛汹涌，
我感叹你的神工，
你的慧心啊，大海，
你细到可以穿珠！
可是我也禁不住：
你这个洁癖啊，唉！（第一段）

玲珑，白螺壳，我？
大海送我到海滩，
万一落到人掌握，
愿得原始人喜欢，
换一只山羊还差
三十分之二十八；
倒是值一只蟠桃。
怕给多思者检起，
空灵的白螺壳，你
卷起了我的愁潮！（第三段）

这是理想的人生（爱情也在其中），蕴藏在一个微琐的白螺壳里。“空灵的白螺壳”“却有一千种感情”，象征着那理想的人生——“你”。“你的神工”，“你的慧心”的“你”是“大海”，“你细到可以穿珠”的“你”又是“慧心”，而这些又同时就是那“你”。“我”？“大海送我到海滩”的“我”，是代白螺壳自称，还是那“你”。最愿老是在海滩上，“万一落到人掌握”，也只“愿得原始人喜欢”，因为自己一点用处没有——换山羊不成，“值一只蟠挑”，只是说一点用处没有。原始人有那股劲儿，不让现实纠缠着，所以不在乎这个。只“怕给多思者检起”，怕落到那“我的手里”。可是那“多思者”的“我”“检起”来了，于是乎只有叹息：“你卷起了我的愁潮！”“愁潮”是现实和理想的冲突；而“潮”原是属于“大海”的。

请看这一湖烟雨
水一样把我浸透，
像浸透一片鸟羽。
我仿佛一所小楼
风穿过，柳絮穿过，
燕子穿过像穿梭，
楼中也许有珍本，
书叶给银鱼穿织
从爱字通到哀字——
出脱空华不就成！（第二段）

我梦见你的阑珊：
檐溜滴穿的石阶，
绳子锯缺的井拦……
时间磨透于忍耐！
黄色还诸小鸡雏，
青色还诸小碧梧，
玫瑰色还诸玫瑰，
可是你回顾道旁，
柔嫩的蔷薇刺上
还挂着你的宿泪。（第四段完）

从"波涛汹涌"的"大海"想到"一湖烟雨"，太容易"浸透"的是那"一片鸟羽"。从"一湖烟雨"想到"一所小楼"，从"穿珠"想到"风穿过，柳絮穿过，燕子穿过像穿梭"，以及"书叶给银鱼穿织"；而"珍本"又是从藏书楼想到的。"从爱字通到哀字"，"一片鸟羽"也罢，"一所小楼"也罢，"楼中也许有"的"珍本"也罢，"出脱空华（花）"，一场春梦！虽然"时间磨透于忍耐"，还只"梦见你的阑珊"。于是"黄色还诸小鸡雏……"，"你"是"你"，现实是现实，一切还是一切。可是"柔嫩的蔷薇刺上"带着宿雨，那是"你的宿泪"。"你""有一千种感情"，只落得一副眼泪，这又有什么用呢？那"宿泪"终于会干枯的。这首诗和前一首都不显示从感觉生想象的痕迹，看去只是想象中一些感觉，安排成功复杂的样式。——"黄色还诸小鸡雏"等三行可以和冯至先生的

铜炉在向往深山的矿苗，
瓷壶在向往江边的陶泥，
它们都像风雨中的飞鸟
各自东西。(《十四行集》，二一)

对照着看，很有意思。

《白螺壳》诗共四段，每段十行，每行一个单音节，三个双音节，共四个音节。这和前一首都是所谓“匀称”“均齐”的形式。卞先生是最努力创造并输入诗的形式的人，《十年诗草》里存着的自由诗很少，大部分是种种形式的试验，他的试验可以说是成功的。他的自由诗也写得紧凑，不太参差，也见出感觉的敏锐来，《距离的组织》便是一例。他的《三秋草》里还有一首《过路居》，描写北平一间人力车夫的茶馆，也是自由诗，那些短而精悍的诗行由会话组成，见出平淡的生活里蕴藏着的悲喜剧。那是近乎人道主义的诗。

1943年。

诗与哲理

新诗的初期，说理是主调之一。新诗的开创人胡适之先生就提倡以诗说理，《尝试集》里说理诗似乎不少。俞平伯先生也爱在诗里说理，胡先生评他的诗，说他想兼差作哲学家。郭沫若先生歌颂大爱，歌颂“动的精神”，也带哲学的意味；不过他的强烈的情感能够将理融化在他的笔下，是他的独到处。那时似乎只有康白情先生是个比较纯粹的抒情诗人。一般青年以诗说理的也不少，大概不出胡先生和郭先主的型式。

那时是个解放的时代。解放从思想起头，人人对于一切传统都有意见，都爱议论，作文如此，作诗也如此。他们关心人生，大自然，以及被损害的人。关心人生，便阐发自我的价值，关心大自然，便阐发泛神论；关心被损害的人，便阐发人道主义。泛神论似乎只见于诗；别的两项，诗文是一致的。但是文的表现是抽象的，诗的表现似乎应该和文不一样。胡先生指出诗应该是具体的。他在《谈新诗》里举了些例子，说只是抽象的议论，是文不是诗。当时在诗里发议论的确是不少，差不多成了风气。胡先生所提倡的“具体的写法”固然指出一条好路。可是他的诗里所用具体的譬喻似乎太明白，譬喻和理分成两橛，不能打成一片；因此，缺乏暗示的力量，看起来好像是为了那理硬找一套譬喻配上去似的。别的作者也多不免如此。

民国十四年以来，诗才专向抒情方面发展。那里面“理想的爱情”的主题，在中国诗实在是个新的创造；可是对于一般读者不免生疏些。一般读者容易了解经验的爱情；理想的爱情要沉思，不耐沉思的人不免隔一层。后来诗又在感觉方面发展，以敏锐的感觉为抒情的骨子，一般读者只在常识里兜圈子，更不免有隔雾看花之憾。抗战以后的诗又回到议论和具体的譬喻，也不是没有理由的。当然，这时代诗里的议论比较精切，譬喻也比较浑融，比较二十年前进步了；不过趋势还是大体相同的。

另一方面，也有从敏锐的感觉出发，在日常的境界里体味出精微的哲理的诗人。在日常的境界里体味哲理，比从大自然体味哲理更进一步。因为日常的境界太为人们所熟悉了，也太琐屑了，它们的意义容易被忽略过去；只有具有敏锐的手眼的诗人才能把捉得住这些。这种体味和大自然的体味并无优劣之分，但确乎是进了一步。我心里想着的是冯至先生的《十四行集》。这是冯先生去年一年中的诗，全用十四行体，就是商籁体写成。十四行是外国诗体，从前总觉得这诗体太严密，恐怕不适于中国语言。但近年读了些十四行，觉得似乎已经渐渐圆熟；这诗体还是值得尝试的。冯先生的集子里，生硬的诗行便很少；但更引起我注意的还是他诗里耐人沉思的理，和情景融成一片的理。

这里举两首作例。

我们常常度过一个亲密的夜

在一间生疏的房里，它白昼时

是什么模样，我们都无从认识，
更不必说它的过去未来。原野

一望无边地在我们窗外展开，
我们只依稀地记得在黄昏时
来的道路，便算是对它的认识，
明天走后，我们也不再回来。

闭上眼吧！让那些亲密的夜
和生疏的地方织在我们心里：
我们的生命像那窗外的原野，

我们在朦胧的原野上认出来
一棵树，一闪湖光；它一望无际
藏着忘却的过去，隐约的将来。（一八）

旅店的一夜是平常的境界。可是亲密的，生疏的，“织在我们心里”。房间有它的过去未来，我们不知道。“来的道路”是过去，只记得一点儿；“明天走”是未来，又能知道多少？我们的生命像那“一望无边的”“朦胧的”原野，“忘却的过去”，“隐约的将来”，谁能“认识”得清楚呢？——但人生的值得玩味，也就在这里。

我们听着狂风里的暴雨，
我们在灯光下这样孤单，

我们在这小小的茅屋里
就是和我们用具的中间

也生了千里万里的距离：
铜炉在向往深山的矿苗，
瓷壶在向往江边的陶泥，
它们都像风雨中的飞鸟

各自东西。我们紧紧抱住，
好像自身也都不能自主。
狂风把一切都吹入高空

暴雨把一切又淋入泥土。
只剩下这点微弱的灯红
在证实我们生命的暂住。（二一）

茅屋里风雨的晚上也只是平常的境界。可是自然的狂暴映衬出人们的孤单和微弱；极平常的用具铜炉和瓷壶，也都“向往”它们的老家，“像风雨中的飞鸟，各自东西”。这样“孤单”，却是由敏锐的感觉体味出来的，得从沉思里去领略——不然，恐怕只会觉得怪诞罢。闻一多先生说我们的新诗好似尽是些青年，也得有一些中年才好。冯先生这一集大概可以算是中年了。

1943年。

诗与幽默

旧诗里向不缺少幽默。南宋黄彻《碧溪诗话》云：

子建称孔北海文章多杂以嘲戏；子美亦“戏效俳谐体”，退之亦有“寄诗杂诙俳”，不独文举为然。自东方生而下，祢处士、张长史、颜延年辈往往多滑稽语。大体才力豪迈有余而用之不尽，自然如此。……《坡集》类此不可胜数。《寄蕲簟与蒲传正》云，“东坡病叟长羁旅，冻卧饥吟似饥鼠。倚赖东风洗破衾，一夜雪寒披故絮。”《黄州》云，“自惭无补丝毫事，尚费官家压酒囊。”《将之湖州》云，“吴儿脍缕薄欲飞，未去先说馋涎垂。”又，“寻花不论命，爱雪长忍冻。天公非不怜，听饱即喧哄。”……皆斡旋其章而弄之，信恢刃有余，与血指汗颜者异矣。

这里所谓滑稽语就是幽默。近来读到张骏祥先生《喜剧的导演》一文（《学术季刊》文哲号），其中论幽默很简明：“幽默既须理智，亦须情感。幽默对于所笑的人，不是绝对的无情；反之，如西万提斯之于吉诃德先生，实在含有无限的同情。因为说到底，幽默所笑的不是第三者，而是我们自己。……幽默是温和的好意的笑。”黄彻举的东坡诗句，都在嘲弄自己，正是幽默的例子。

新文学的小说、散文、戏剧各项作品里也不缺少幽默，不

论是会话体与否；会话体也许更便于幽默些。只诗里幽默却不多。我想这大概有两个缘由：一是一般将诗看得太严重了，不敢幽默，怕亵渎了诗的女神。二是小说、散文、戏剧的语言虽然需要创造，却还有些旧白话文，多少可以凭借；只有诗的语言得整个儿从头创造起来。诗作者的才力集中在这上头，也就不容易有余暇创造幽默，这一层只要诗的新语言的传统建立起来，自然会改变的。新诗已经有了二十多年的历史，看现在的作品，这个传统建立的时间大概快到来了。至于第一层，将诗看得那么严重，倒将它看窄了。诗只是人生的一种表现和批评；同时也是一种语言，不过是精神的语言。人生里短不了幽默，语言里短不了幽默，诗里也该不短幽默，才是自然之理。黄微指出的情形，正是诗的自然现象。

新诗里纯粹的幽默的例子，我只能举出闻一多先生的《闻一多先生的书桌》一首：

忽然一切的静物都讲话了，
　忽然书桌上怨声腾沸：
墨盒呻吟道“我渴得要死：”
　字典喊雨水渍湿了他的背；

信笺忙叫道弯痛了他的腰；
　钢笔说烟灰闭塞了他的嘴，
毛笔讲火柴燃秃了他的须，
　铅笔抱怨牙刷压了他的腿；

香炉咕喽着“这些野蛮的书
　早晚定规要把你挤倒了！”

大钢表叹息快睡锈了骨头；
　“风来了！风来了！”稿纸都叫了；

笔洗说他分明是盛水的，
　怎么吃得贯臭辣的雪茄灰；
桌子怨一年洗不上两回澡，
　墨水壶说“我两天给你洗一回”。

“什么主人？谁是我们的主人？”
　一切的静物都同声骂道。
“生活若果是这般的狼狈，
　倒还不如没有生活的好！”

主人咬着烟斗迷迷的笑，
　“一切的众生应该各安其位。
我何曾有意的糟蹋你们，
　秩序不在我的能力之内。”《死水》

这里将静物拟人，而且使书桌上的这些静物“都讲话”：有的是直接的话，有的是间接的话，互相映衬着。这够热闹的。而不止一次的矛盾的对照更能引人笑。墨盒“渴得要死”，字典却让雨水湿了背；笔洗不盛水，偏吃雪茄灰；桌子怨“一年洗不上两回澡”，墨水壶却偏说两天就给他洗一回。“书桌上怨声腾沸”，“一切的静物都同声骂”，主人却偏“迷迷的笑”；他说“一切的众生应该各安其位”，可又缩回去说“秩序不在我的能力之内”。这些都是矛盾的存在，而最后一个矛盾更是全诗的极峰。热闹，好笑，主人嘲弄自己，是的，可是

“一切的众生应该各安其位”，见出他的抱负，他的身分——他不是一个小丑。

俞平伯先生的《忆》，都是追忆儿时心理的诗。亏他居然能和成年的自己隔离，回到儿时去。这里面有好些幽默。我选出两首：

有了两个橘子，
一个是我底，
一个是我姊姊底。
把有麻子的给了我，
把光脸的她自有了。

“弟弟你底好，
绣花的呢？”
真不错！
好橘子，我吃了你罢。
真正是个好橘子啊！（第一）

亮汪汪的两根灯草的油盏，
摊开一本《礼记》，
且当它山歌般的唱。

乍听间壁又是说又是笑的，
“她来了罢？”
《礼记》中尽是些她了。
“娘，我书已读熟了。”（第二十二）

这里也是矛盾的和谐。第一首中“有麻子的”却变成“绣花的”；“绣花的”的“好”是看的“好”，“好棋橘子”和“好橘子”的“好”却是可吃的“好”和吃了的“好”。次一首中《礼记》却“当它山歌般的唱”，而且后来“《礼记》中尽是些她了”；“当它山歌般的唱”，却说“娘，我书已读熟了”。笑就蕴藏在这些别人的，自己的，别人和自己的矛盾里。但儿童自己觉得这些只是自然而然，矛盾是从成人的眼中看出的。所以更重要的，笑是蕴藏在儿童和成人的矛盾里。这种幽默是将儿童（儿时的自己和别的儿童）当作笑的对象，跟一般的幽默不一样；但不失为健康的，《忆》里的诗都用简短的口语，儿童的话原是如此；成人却更容易从这种口语里找出幽默来。

用口语或会话写成的幽默的诗，还可举出赵元任先生贺胡适之先生四十生日的一首：

适之说不要过生日，
生日偏又到了。
我们一般爱起哄的，
又来跟你闹了。

今年你有四十岁了都，
我们有的要叫你老前辈了都：
天天听见你提倡这样，提倡那样，
觉得你真有点儿对了都！

你是提倡物质文明的咯，
所以我们就来吃你的面，
你是提倡整理国故的咯，

所以我们都进了研究院，
你是提倡白话诗人的咯，
所以我们就罗罗唆唆写上了一大片。

我们且别说带笑带吵的话，
我们且别说胡闹胡搞的话，
我们并不会说很巧妙的话，
我们更不会说“倚少卖老”的话；
但说些祝颂你们健康的话——
就是送给你们一家子大大小小的话。
（《北平晨报》，十九，十二，十八）

全诗用的是纯粹的会话，像“都”字（读音像“兜”字）的三行只 在会话里有（“今年你有四十岁了都”就是“今年你都有四十岁 了”，余类推）。头二段是仿胡先生的“了”字韵；头两行又是仿 胡先生的

我本不要儿子，
儿子自来了。

那两行诗。三四段的“多字韵”（胡先生称为“长脚韵”）也可以 说是“了”字韵的引申。因为后者是前者的一例。全诗的游戏 味也许重些，但说的都是正经话，不至于成为过分夸张的打油 诗。胡先生在《尝试集·自序》里引过他自己的白话游戏诗，说“虽是游戏诗，也有几段庄重的议论”，赵先生的诗，虽带游戏 味，意思却很庄重，所以不是游戏诗。

赵先生是长于滑稽的人，他的《国语留声机片课本》，《国

音新诗韵》，还有翻译的《阿丽斯漫游奇境记》，都可以见出。张骏祥先生文中说滑稽可以为有意的和无意的两类，幽默属于前者。赵先生似乎更长于后者，《奇境记》真不愧为“魂译”（丁西林先生评语，见《现代评论》）。记得《新诗韵》里有一个“多字韵”的例子：

你看见十个和尚没有？
他们坐在破锣上没有？

无意义，却不缺少趣味。无意的滑稽也是人生的一面，语言的一端，歌谣里最多，特别是儿歌里。——歌谣里幽默却很少，有的是诙谐和讽刺。这两项也属于有意的滑稽。张先生文中说我们通常所谓话说得俏皮，大概就指诙谐。“诙谐是个无情的东西”，“多半伤人；因为诙谐所引起的笑，其对象不是说者而是第三者。”讽刺是“冷酷，毫不留情面”，“不只挞伐个人，有时也攻击社会。”我们很容易想起许多嘲笑残废的歌谣和“娶了媳妇忘了娘”一类的歌谣，这便是歌谣里诙谐和讽刺多的证据。

1943年。

抗战与诗

抗战以来的新诗，我读的不多。前些日子从朋友处借了些来看，并见到了《文艺月刊》七月号里的《四年来的新诗》一篇论文（论文题目大概如此，作者的名字已经记不起了），自己也有些意见。现在写在这里。

抗战以来的新诗的一个趋势，似乎是散文化。抗战以前新诗的发展可以说是从散文化逐渐走向纯诗化的路。为方便起见，用我在《新文学大系·诗集导言》里假定的名称来说明。自由诗派注重写景和说理，而一般的写景又只是铺叙而止，加上自由的形式，诗里的散文成分实在很多。格律诗派才注重抒情，而且是理想的抒情，不是写实的抒情。他们又努力创造"新格式"；他们的诗要有"音乐的美""绘画的美"和"建筑的美"——诗行是整齐的。象征诗派倒不在乎格式，只要"表现一切"；他们虽用文字，却朦胧了文字的意义，用暗示来表现情调。后来卞之琳先生、何其芳先生虽然以敏锐的感觉为体材，又不相同，但是借暗示表现情调，却可以说是一致的。从格律诗以后，诗以抒情为主，回到了它的老家。从象征诗以后，诗只是抒情，纯粹的抒情，可以说钻进了它的老家。可是这个时代是个散文的时代，中国如此，世界也如此。诗钻进了老家，访问的就少了。抗战以来的诗又走到了散文化的路上，也是自然的。

从新诗开始的时候起，多少作者都在努力发现或创造新形

式，足以替代五七言和词曲那些旧形式的。这种努力从胡适之先生所谓“自然的音节”起手。胡先生教人注意诗篇里词句的组织和安排，要达到“自然的和谐”的地步。他自己虽还不能摆脱旧诗词曲的腔调，但一般青年作者却都在试验白话的音节。一般新诗的形式确不是五七言诗，不是词曲，不是歌谣，而已是不成形式的新形式了。这就渐渐进展到格律诗。格律运动虽然当时好像失败了，但它的势力潜存着，延续着。象征诗开始时用自由的形式，可是后来也就多用格律了。

抗战以来的诗，注重明白晓畅，暂时偏向自由的形式。这是为了诉诸大众，为了诗的普及。抗战以来，一切文艺形式为了配合抗战的需要，都朝普及的方向走，诗作者也就从象牙塔里走上十字街头。他们可也用格律；就是用自由的形式，一般诗行也比自由诗派来得整齐些。他们的新的努力是在组织和词句方面容纳了许多散文成分。艾青先生和臧克家先生的长诗最容易见出。就连卞之琳先生的《慰劳信集》，何其芳先生的近诗，也都表示这种倾向。这时代诗里的散文成分是有意为之，不像初期自由诗派的只是自然的趋势。而这时代的诗采用的散文成分比自由诗派的似乎规模还要大些。这也可以说是民间化的趋势。抗战以来文坛上对于利用民间旧形式有过热烈的讨论。整个儿利用似乎已经证明不成，但是民间化这个意念却发生了很广大的影响。民间化自然得注重明白和流畅，散文化是必然的。而朗诵诗的提倡更是诗的散文化的一个显著的节目。不过话说回来，民间形式暗示格律的需要，朗诵诗虽在散文化，但为了便于朗诵，也多少需要格律。所以散文化民间化同时还促进了格律的发展。这正是所谓矛盾的发展。

诗的民间化还有两个现象：一是复沓多，二是铺叙多。复沓是歌谣的生命。歌谣的组织整个儿靠复沓，韵并不是必然

的。歌谣的单纯就建筑在复沓上，现在的诗多用复沓，却只取其接近歌谣，取其是民间熟悉的表现法，因而可以教诗和大众接近些。还有，散文化的诗里用了重叠，便散中有整，也是一种调剂的技巧。详尽的铺叙是民间文艺里常见的，为的是明白易解而能引起大众的注意。简短的含蓄的写出，是难于诉诸大众的。现在的诗着意铺叙的，可以举柯仲平先生《平汉铁路工人破坏大队的产生》和老舍先生的《剑北篇》做例子。柯先生铺叙故事的节目，老舍先生铺叙景物的节目，可是他们有意在使诗民间化是一样的。《剑北篇》试用大鼓调，更为显然。因为民间化，这两篇长诗都有着整齐的形式。

抗战以来的新诗的另一个趋势是胜利的展望。这是全民族的情绪，诗以这个情绪为表现的中心，也是当然的，但是诗作者直接描写前线描写战争的却似乎很少、一般诗作者描写抗战，大都从侧面着笔。如我军的英勇，敌伪的懦怯或残暴，都从士兵或民众的口中叙出。这大概是经验使然，一般诗作者所熟悉的，努力的，是在大众的发现和内地的发现。他们发现大众的力量的强大，是我们抗战建国的基础。他们发现内地的广博和美丽，增强我们的爱国心和自信心。像艾青先生的《火把》和《向太阳》，可以代表前者；臧克家先生的《东线归来》以及《淮上吟》，可以代表后者，《剑北篇》也篇于后者。

《火把》跟《向太阳》的写法不同。如一位朋友所说，艾青先生有时还用象征的表现，《向太阳》就是的。《火把》却近乎铺叙了。这篇诗描写火把游行，正是大众的力量的表现，而以恋爱的故事结尾，在结构上也许欠匀称些。可是指示私生活的公众化一个倾向，而又不至于公式化，却是值得特别注意的。臧先生在创造新鲜的隐喻上见出他的本领，但是纪行体的诗有时不免散漫，《淮上吟》似乎就如此。《剑北篇》的铺叙也

许有人会觉得太零碎些，逐行用韵也许有人会觉得太铿锵些。但我曾请老舍先生自己朗读给我听；他只按语气的自然节奏读下去，并不重读韵脚。这也就觉得能够联贯一气，不让韵隔成一小片儿一小段儿的了。可见诗的朗读确是很重要的。

1941年。

诗与建国

一九二九年《诗人宝库》（Poet Lore）杂志第四十卷中有金赫罗（Harold King）一文，题目是《现代史诗——一个悬想》。他说史诗体久已死去，弥尔顿和史班塞想恢复它，前者勉强有些成就，后者却无所成。史诗的死去，有人说是文明不同的缘故，现在已经不是英雄时代，一般人对于制造神话也已不发生兴趣了。真的，我们已经渐渐不注重个人英雄而注重群体了。如上次大战，得名的往往是某队士兵，而不是他们的将领。但像林肯、俾士麦、拿破仑等人，确是出群之才，现代也还有列宁；这等人也还有人给他们制造神话。我们说这些人是天才，不是英雄。现代的英雄是制度而不是人。还有，有些以人为英雄的，主张英雄须代表文明，破坏者、革命者不算英雄。不过现代人复杂而变化，所谓人的英雄，势难归纳在一种类型里。史诗要的是简约的类型；没有简约的类型就不成其为史诗。照金氏的看法，群体才是真英雄；歌咏群体英雄的便是现代的史诗。所谓群体又有两类。一类是已经成就而无生长的，如火车站；这不足供史诗歌咏。足供史诗歌咏的，是还未成就，还在生长的群体——制度；金氏以为工厂和银行是合式的。他又说现代生活太复杂了，韵文恐怕不够用，现代史诗体将是近于散文的。散文久经应用，变化繁多，可以补救韵文的短处，但是史诗该有那种质朴的味道，宜简不宜繁；只要举大端，不必叙细节。按这个标准看，电影表现现代生活，

直截爽快，不铺张，也许比小说还近于史诗 些。金氏又举纽约最繁华的第五街中夜的景象，说那也是“现代史诗”的一例。

直到现在，金氏所谓“现代史诗”，还只是“一个悬想”，但 不失为一个有趣的悬想；而照现代商工业的加速的大规模的 发展，这也未必不是一个可能实现的悬想。不必远求，我们 的新诗里就有具体而微的，这种表现现代生活的诗。我们可 以举孙大雨先生的《纽约城》：

纽约城纽约城纽约城
白天在阳光里叠一层又叠一层
入夜来点得千千万万盏灯
无数的车轮无数的车轮
卷过石青的大道早一阵晚一阵
那地道里那高架上的不是潮声
打雷却没有这般律吕这般匀整
不论晴天雨天清早黄昏
永远是无休无止的进行
有千斤的大铁椎令出如神
有锁天的巨练有锒铛的铁棍
辘轳盘着辘轳摩达赶着引擎
电火在铜器上没命的飞—飞—飞奔
有时候魔鬼要卖弄他险恶的灵魂
在那塔尖上挂起青青的烟雾一层
（《朝报》副刊，《辰星》第三期，十七年十月二日）

这里写的虽然不是那第五街的中夜，但纽约城全体足以作

现 代的英雄而为“现代史诗”的一例，是无疑的，这首短诗正可当“现代史诗”的一个雏形看。

我们现在在抗战，同时也在建国；建国的主要目标是现代化，也就是工业化。巨前我们已经有许多制度，许多群体日在成长中。各种各样规模不等的工厂散布在大后方，都是抗战后新建设的——其中一部分是从长江下游迁来的，但也经过一番重新建没，才能工作。其次是许多工程艰巨的公路，都在短期中通车；而滇缅公路的工程和贡献更大。而我们的新铁路，我们的新火车站，也在生长，距离成就还有日子。其次是都市建设，最显明的例子是我们的陪都重庆，市区的展拓，几次大轰炸后市容的重整，防空洞的挖造，都是有计划的。这些制度，这些群体，正是我们现代的英雄，我们可以想到，抗战胜利后，我们这种群体的英雄会更多，也更伟大。这些英雄值得诗人歌咏；相信将来会有歌咏这种英雄的中国“现代史诗”出现。不过现在注意这方面的诗人还少。他们集中力量在歌咏抗战；试写长诗，叙事诗，也就是史诗的，倒不少，都只限在抗战有关的题材上。建国的成绩似乎还没有能够吸引诗人的注意，虽然他们也会相信“建国必成”。但现在是时候了，我们迫切的需要建国的歌手。我们需要促进中国现代化的诗。有了歌咏现代化的诗，便表示我们一般生活也在现代化；那么，现代化才是一个谐和，才可加速的进展。另一方面，我们也需要中国诗的现代化，新诗的现代化；这将使新诗更富厚些。“现代史诗”一时也许不容易成熟，但是该有一些人努力向这方面做栽培的工作。

有一位朋友指给我一首诗，至少可以表示已经有人向这方面努力着，这是个好消息。他指给我的是杜运燮先生的《滇缅公路》，上文曾提到这条路的工程和贡献的伟大，它实在需要

也值得一篇“现代史诗”；但是现在还只有这首短歌。这首诗就全体而论，也许还可以紧凑些，诗行也许长些，参差些。现在先将中间一段（原不分段）抄在这里：

看它，风一样有力，航过绿色的田野，
蛇一样轻灵，从茂密的草木间
盘上高山的背脊，飘行在云流中，
而又鹰一般敏捷，画几个优美的圆弧，
降落下箕形的溪谷，倾听村落里
安息前欢愉的匆促，轻烟的朦胧中
溢着亲密的呼唤，人性的温暖；
有些更懒散，沿着水流缓缓走向城市，
而就在粗糙的寒夜里，荒冷
而空洞，也一样负着全民族的
食粮，载重车的黄眼满山搜索，
搜索着跑向人民的渴望；
沉重的橡皮轮不绝滚动着
人民兴奋的脉搏，每一块石子
一样觉得为胜利尽忠而骄傲：
微笑了，在满足的微笑着的星月下面，
微笑了，在豪华的凯旋日子的好梦里。

这里不缺少“诗素”，不缺少“温暖”，不缺少爱国心。说到工程和贡献，诗里道：

……你们该起来歌颂：就是他们，
（营养不足，半裸体，挣扎在死亡的边沿）

就是他们，冒着饥寒与疟蚊的袭击，
每天不让太阳占先，从匆促搭盖的
土穴草寮里出来，挥动起原始的
锹锤，不惜仅有的血汗，一厘一分地
为民族争取平坦，争取自由的呼吸。

而路呢，

看，那就是，那就是他们不朽的化身：
穿过高寿的森林，经过万千年风霜
与期待的山岭，蛮横如野兽的激流，
以及神秘如地狱的疟蚊的大本营……
就用勇敢而善良的血汗与忍耐
穿过一切阻挡，走出来，走出来，
给战斗疲倦的中国送鲜美的海风，
送热烈的鼓励，送血，送一切，于是
这坚韧的民族更英勇，开始欢笑：
"我起来了，我起来了，我已经自由！"

这里表现忍耐的勇敢，真切的欢乐，表现我们"全民族"。但更"该起来歌颂"的也许是：

滇缅公路得万物朝气的鼓励，
狂欢地引负远方来的货物，
上峰顶看雾，看山坡上的日出，
修路工人在露草上打欠伸，"好早啊！"
早啊，好早啊，路上的尘土还没有

大群地起来追逐，辛勤的农夫
因为太疲劳，肌肉还需要松驰，
牧羊的小童正在纯洁的忘却中，
城里人还在重复他们枯燥的旧梦，
而它，就引着成群的各种形状的影子
在荒废多年的森林草丛间飞奔：
一切在飞奔，不准许任何人停留啊！
远方的星球被转下地平线，
拥挤着房屋的城市已到面前，
可是它，不能停，还要走，还要走，
整个民族在等待，需要它的负载。
（《文聚》，一卷一期）

“不能停”好像指“载重车”似的；说的是“路”，“不许停”或者清楚些。

爱 国 诗

死去元知万事空，但悲不见九州同。
王师北定中原日，家祭无忘告乃翁！

这是南宋爱国诗人陆放翁（游）临终《示儿》的诗，直到现在还传诵着。读过法国都德的《柏林之围》的人，会想到陆放翁和那朱屋大佐分享着同样悲惨的命运；可是他们也分享着同样爱国的热诚。我说“同样”，是有特殊意义的。原来我们的爱国诗并不算少，汪静之先生的《爱国诗选》便是明证；但我们读了那些诗，大概不会想到朱屋大佐身上去。这些诗大概不外乎三个项目，一是忠于一朝，也就是忠于一姓。其次是歌咏那勇敢杀敌的将士。其次是对异族的同仇。所谓“非我族类，其心必异”。第二项可能只是一姓的忠良，也可能是“执干戈以卫社稷”的“国殇”。说“社稷”便是民重君轻，跟效忠一姓的不一样。《楚辞》的《国殇》所以特别教人注意，至少一半为了这个道理。第三项以民族为立场，范围便更广大。现在的选家选录爱国诗，特别注意这一种，所谓民族诗。社稷和民族两个意念凑合起来，多少近于我们现在所说的“国家”，但“理想的完整性”还不足；若说是“爱国”，“理想的完美性”更不足，顾亭林第一个说出“天下兴亡，匹夫有责”这警句，提示了一个理想的完整的国家，确是他的伟大处。放翁还不能有这样明白的意念，但他的许多诗，尤其这首《示儿》诗

里，确已多少表现了“国家至上”的理想；所以我们才会想到具有近代 国家意念的朱屋大佐身上去。

放翁虽做过官，他的爱国热诚却不仅为了赵家一姓。他曾在西北从军，加强了他的敌忾；为了民族，为了社稷，他永怀着恢复中原的壮志。这种壮志常常表现在他的梦里；他用诗来描画这些梦。这些梦有些也许只是昼梦，睁着眼做梦，但可见他念兹在兹，可见他怎样将满腔的爱国热诚理想化。《示儿》诗是临终之作，不说到别的，只说“北定中原”，正是 他的专一处。这种诗只是对儿子说话，不是甚么遗疏遗表的，用不着装腔作势，他尽可以说些别的体己的话；可是他只说这个，他正以为这是最体己的话。诗里说“元知万事空”，万事 都搁得下；“但悲不见九州同”，只这一件搁不下。他虽说“死 去”，虽然“‘不见’九州同”，可是相信“王师”终有“北定中原日”，所以叮嘱他儿子“家祭无忘告乃翁”！教儿子“无忘”，正 见自己的念念不“忘”。这是他的爱国热诚的理想化，这理想 便是我们现在说的“国家至上”的信念的雏形，在这情形下，放 翁和朱屋大佐可以说是“同样”的。过去的诗人里，也许只有 他才配称为爱国诗人。

辛亥革命传播了近代的国家意念，“五四”运动加强了这意念。可是我们跑得太快了，超越了国家，跨上了世界主义的路。诗人是领着大家走的，当然更是如此。这是发现个人发现自我的时代。自我力求扩大，一面向着大自然，一面向着全人类；国家是太狭隘了，对于一个是他自己的人。于是乎新诗诉诸人道主义，诉诸泛神论，诉诸爱与死，诉诸颓废的和敏锐的感觉——只除了国家。这当然还有错综而层折的因缘，此处无法详论。但是也有例外，如康白情先生《别少年中国》，郭 沫若先生《炉中煤（眷念祖国的情绪）》等诗便是的。我们

愿意特别举出闻一多先生；抗战以前，他差不多是唯一有意大声歌咏爱国的诗人。他歌咏爱国的诗有十首左右；《死水》里收了四首。且先看他的《一个观念》：

> 你隽永的神秘，你美丽的谎，
> 你倔强的质问，你一道金光，
> 一点儿亲密的意义，一股火，
> 一缥缈的呼声，你是什么？
> 我不疑，这因缘一点也不假，
> 我知道海洋不骗他的浪花。
> 既然是节奏，就不该抱怨歌。
> 啊，横暴的威灵，你降伏了我，
> 你降伏了我！他绚缦的长虹——
> 五千多年的记忆，你不要动，
> 如今我只问怎样抱得紧你……
> 你是那样的横蛮，那样的美丽！

这里国家的观念或意念是近代的；他爱的是一个理想的完整的中国，也是一个理想的完美的中国。

这个国家意念是抽象的，作者将它形象化了。第一将它化作“你”，成了一个对面听话的。“五千多年的记忆”，这是中国的历史。“抱得紧你”就是“爱你”。怎样爱中国呢？中国“那样美丽”，“美丽”得像“谎”似的。它是“亲密的”，又是“神秘”的，怎样去爱呢？它“倔强的质问”为什么不爱它，又“缥缈的”呼喊人去爱它。我们该爱它，浪花是该爱海的；难爱也得爱，节奏是“不该抱怨歌”的。它“绚缦”得可爱，却又“横暴”得可怕；爱它，怕它，只得降了它。降了它为的

爱，爱就得抱紧它。但是怎样“抱得紧”呢？作者彷徨自问；我们也都该彷徨自问的。陆放翁的《示儿》诗以“九州同”和“王师北定中原”两项具体的事件或理想为骨干。所谓“同”，指社稷，也指民族。“九州”便是二者的形象化。顾亭林说“匹夫”，也够具体的。但“一个观念”超越了社稷和民族，也统括了社稷和民族，是一个完整的意念，完整的理想；而且不但“提示”了，简直“代表”着，一个理想的完整的国家。这种抽象的国家意念，不必讳言是外来的，有了这种国家意念才有近代的国家。诗里形象化的手法也是外来的，却象征着表现着一个理想的完美的中国。可是理想上虽然完美，事实上不免破烂；所以作者彷徨自问，怎样爱它呢？真的，国民革命以来，特别是“九一八”以来，我们都在这般彷徨的自问着。——我们终于抗战了！

抗战以后，我们的国家意念迅速的发展而普及，对于国家的情绪达到最高潮。爱国诗大量出现。但都以具体的事件为歌咏的对象，理想的中国在诗里似乎还没有看见。当然，抗战是具体的、现实的。具体的节目太多了，现实的关系太大了，诗人们一方面俯拾即是，一方面利害切身，没工夫去孕育理想，也是真的。他们发现内地的美丽，民众的英勇，赞颂杀敌的英雄，预言最后的胜利，确是尽了最大的努力。但是我们的抗战，如我们的领导者屡次所昭示的，是坚贞的现实，也是美丽的理想。我们在抗战，同时我们在建国：这便是理想。理想是事实之母；抗战的种子便孕育在这个理想的胞胎中。我们希望这个理想不久会表现在新诗里。诗人是时代的前驱，他有义务先创造一个新中国在他的诗里。再说这也是时候了。抗战以来，第一次我们获得了真正的统一；第一次我们每个国民都感觉到有一个国家——第一次我们每个人都感觉到中国是自己

的。完整的理想已经完成完整的现实了，固然完美的中国还在开始建造中，还是一个理想；但我相信我们的国家意念已经发展到一个程度，我们可以借用美国一句话："我的国呵，对也罢，不对也罢，我的国呵。"（这句话可以有种种解释；这里是说，我国对也罢，不对也罢，我总不忍不管它。）"如今我只问怎样抱得紧你……"，要"抱得紧"，得整个儿抱住；这得有整个儿理想，包孕着笼罩着片段的现实，也包孕着笼罩着整个的现实的理想。

现在我们再来看看《死水》里的《一句话》：

有一句话说出就是祸，
有一句话能点得着火。
别看五千年没有说破，
你猜得透火山的缄默？
说不定是突然着了魔，
突然青天里一个霹雳
　　　　　　爆一声
"咱们的中国！"
这话教我今天怎么说？
你不信铁树开花也可，
那么有一句话你听着：
等火山忍不住了缄默，
不要发抖，伸舌头，顿脚，
等到青天里一个霹雳
爆一声
"咱们的中国！"

现在，真的，铁树开了花，“火山忍不住了缄默”，“那五千年没有说破”的“一句话”，那“青天里一个霹雳”似的一声，果然“爆”出来了。火已经点着了：说是“祸”也可，但是“祸兮福所倚”，六年半的艰苦抗战奠定了最后胜利的基础。最后的胜利必然是我们的。这首诗写在十七八年前头，却像预言一般，现在开始应验了。我们现在重读这首诗，更能感觉到它的意义和力量，它还是我们的预言：“咱们的中国！”这一句话正是我们人人心里的一句话，现实的，也是理想的。

1943年。

北 平 诗

——《北望集》序

离开北平上六年了，朋友们谈天老爱说到北平这个那个的，可是自个儿总不得闲好好的想北平一回。今天下午读了马君玠先生这本诗集，不由的悠然想起来了。这一下午自己几乎忘了是在什么地方，跟着马先生的诗，朦朦胧胧的好像已经在北平的这儿那儿，过着前些年的日了，那些红墙黄瓦的宫苑带着人到画里去，梦里去。那儿黯淡，幽寂，可是自己融化在那黯淡和幽寂里，仿佛无边无际的大。北平也真大：

长城是衣领，围护在苍白的颜边，
永定河是一条绣花带子，在它腰际婉转。

（《行军吟》之五）

城圈儿大，可是城眼儿外更大：那圆明园，那颐和园，可不都在城圈儿外？东西长安街够大的。可是那些小胡同也够大的：

卷内
有卖硬面饽饽的，
跟随着一曲胡琴，
渡过熟习的深巷。

（《秋兴》之八）

久住在北平的人便知道这是另一个天地，自己也会融化在里头的。——北平的大尤其在天高气爽的秋季和人踪稀少的深夜；这巷内其实是无边无际的静。马先生和我都曾是清华园的住客，他也带着我到了那儿：

路边的草长得高与人齐，
遮没年年开了又谢的百合花。
屋子里生长着灰绿色的霉，有谁生在
圈椅里度曲，看帘外的疏雨湿丁香。
（《清华园》）

这一下午，我算是在北平过的；其实是在马先生的诗里过的。从前也读过马先生一些诗。他能够在日常的小事物上分出层层的光影。头发一般细的心思和暗泉一般涩的节奏带着人穿透事物的外层到深处去，那儿所见所闻都是新鲜而不平常的。他有兴趣向平常的事物里发见那不平常的。这不是颓废，也不是厌倦；说是寂寞倒有点儿，可是这是一个现代人对于寂寞的吟味。他似乎最赏爱秋天，雨天，黄昏与夜，从平淡和幽静里发见甜与香。那带点文言调子的诗行多少引着人离开现实，可是那些诗行还能有足够的弹性钻进现实的里层去。不过这究竟只在人生的一角上，而且我们只看见马先生一个人，诗里倒并不缺乏温暖，不过他到底太寂寞了。这本集子便不同了，抗战是我们的生死关头，一个敏感的诗人怎么会不焦虑着呢？这本诗其实大部分是抗战的记录。马先生写着沦陷后的北平；出现在他诗里的有游击队，敌兵，苦难的民众，醉生梦死的汉奸。他写着我们的大后方；出现在他诗里的有英勇的战士，英勇的工人，英勇的民众。而沦陷后的北平是他亲见亲闻的，

他更给我们许多生动的细节；《走》那篇长诗里安排的这种细节最多。他这样想网罗全中国 和全中国的人到他的诗里去。但他不是个大声疾呼的人，他 只能平淡的写出他所见所闻所想的。平淡里有着我们所共有 而分担着的苦痛和希望。平淡的语言却不至于将我们压住；让 我们有机会想起整套的背景，不死钉在一点一线一面上。北 平在他笔下只是抗战的一张幕，可是这张幕上有些处细描细 画，这就勾起了我们一番追忆。可是我还是跟着他的诗回到 抗战的大后方来了。大声疾呼，我们现在似乎并不缺乏，缺 乏的正是平淡的歌咏；因为我们已经到了该多想想的时候了。马先生现在也该不再那么寂寞了罢？

1943年。

诗的趋势

一九三九年六月份的《大西洋月刊》载有现代诗人麦克里希（Archibald Macleish）《诗与公众世界》一文。这篇文曾经我译出，登在香港《大公报》的文艺副刊里。文中说：

如果我们作为社会分子的生活——那就是我们的公众生活，那就是我们的政治生活——已经变成了一种生活，可以引起我们私人的厌恶，可以引起我们私人的畏惧，也可以引起我们私有的希望；那么，我们就没有法子，只得说，对于这种生活的我们的经验，是有强烈的、私人的情感的经验了。如果对于这种生活的我们的经验，是有强烈的、私入的情感的经验，那么，这些经验便是诗所能使人认识的经验了——也许只有诗才能使人认识它们呢。

又说：

要用归依和凭依的态度将我们这样的经验写出来，使人认识，必须那种负责任的，担危险的语言，那种表示接受和信仰的语言。

而他论到滂德（Ezra Pound）说：

他夜间做梦，总梦见些削去修饰的词儿，那修饰是使它们陈旧的；总梦见些光面儿没油漆的词儿，那油漆曾将它们涂在金黄色的柚木上；总梦见些反剥在白松木上、带着白松香气的词儿。

他所谓“我们自己时代的真诗”，所用的经验是怎样，所用的语言是怎样，这儿都具体的说了。他还说，在英美青年诗人的作品里，已经可以看出，那真诗的时代是近了。

近来得见一本英国现代诗选，题为《再别怕了》（Fear No More)。似乎可以印证麦克里希的话。这本诗选分题作《为现时代选的生存的英国诗人的诗集》，一九四０年剑桥大学出版部印行的。各位选者和各篇诗的作者都不署名。《给读者》里这样说：

……但可以看到〔这么办〕于本书有好处。虽然一切诗人都力求达到完美的地步，但没有诗人达到那地步。不署名见出诗的公共的财富；并且使人较易秉公读一切好诗。

集中许多诗曾在别处发表，都是有署名的。全书却也有一个署名，那是当代英国桂冠诗人约翰·买司斐尔德（John Mase－field）的题辞，这本书是献给他的。题辞道：

在危险的时期，群众的心有权力。只有个人的心能创造有价值的东西，这时候却不看重了。人靠着群众的心抵抗敌人；靠着个人的心征服“死亡”。作这本有意思的书的人们知道这一层，他们告诉我们，“再别怕了”。

集中的诗差不多都是一九四 O 前五年内写的。选录有两个条件：一是够好的，一是够近的。为了够好，先请各位诗人选送自己的诗，各位选者再加精择；末了儿将全稿让几位送稿的诗人看，请他们再删一次。至于“够近的”这条件，是全书的目的和特性所在，《给读者》里有详尽的说明：

“过去五年时运压人，是些黑暗而烦恼的年头；可是比私人的或个人的幸福更远大的幸福却在造就中。凡沉思〔的人〕是不能不顾到这些烦恼的。人不再是上帝的玩意了：眼见他的命运归他自己管了—— 一种新责任，新体验到的危险。”这本书的名字取自买司爬斐尔德的题辞；原拟的名字是“人正视自己，（Man Facing Himself)。“这句话写出战争，也写出了诗。……虽然时势紧急，使我们去做大规模的，拼性命的动作，可是我们中没有一个因此就免掉沉想的义务。这战争我们得‘想’到底；这一回战争对于思想家相关〔之切〕，是别的战争所从不曾有过的。……著述人，政治家，记者，宣教师，广播员，都赞同这个意见……诗的重要不在特殊的结论而在鼓励沉思。……人要诗，如饥者之于食，不为避开环境，是为抓住环境。因为诗是生活的路子的一个例子。人要的是例子；不是诗人写下的聪明话，是他们沉思的路子；更不是别的旧诗选本，是切于现时代的事例和实证——这事例和实证表显人类用来测量并维持那些精神标准的权力。本书原不代表一切写着诗的英国诗人；可是只要诗人同是活着的人，本书也可以代表他们，并可以代表人类。因为时代的诗是人类的声音。这种诗没有劝告，没有标语，只有自觉的路子。诗人在写作的时候，他们是自己的一帖解药，可以解掉群众心理〔的影响〕；他们将孤注押在自己这个人身上，这个自觉的人身上，这个正视自己的人身上。这样做时，他们就表显

怎 样为人类作战。”——这一番话和麦克里希的话是可以互相映 发的。

现在选译本集的诗二首，作为例证。

冬鸳鸯菊

簇着，小小的仿佛一口气，
不是颗花儿，倒是一群人；
好像在用心头较热的力，
造他们心头自己的气温。

他们活着：不怨栽他们的
地土，也不怨他们的出世。
他们跟大地最是亲近的，
他们懂得大地怎么回事，

这儿冬天用枯枝的指头
将我们拘入我们的门槛，
他们却承受一年最冷流
建筑他们的家园在中间。

一九三九年九月三日

吃着苹果，摘下来从英国树，
脚底下是秋季，我们在战争。
战氛的星球上许害了疯症，
眼睛里能见到一切的凭据——

黄峰猛攫着梅子，像我们一流，
但他们聪明些，有分际——四方
都到成熟期，除我们一帮
无季节，无理性，有死而不自由。
话有何用。我们本然的地位
是本然的自我。人能依赖的
希望还是人，虽然人类遭了劫。
希望会将恨来划破了大地
和人的脸；但若尽力于无害的，
我们，这最后的亚当，未必最劣。

麦克里希文中论到爱略特（T. S. Eliot）曾说道，“冷讽是勇敢而可以不负责任的语言，否定是聪明而可以不担危险的态度。”冷讽和否定是称为“近代”或“当代”的诗的一个特色。可是到这两首诗就不同了。前一首没有冷讽和否定，不避开环境而能够抓住环境，正是“负责任的，担危险的语言”。那鸳鸯菊耐寒不怨，还能够“用心头较热的力，造他们心头自己的气温”，正是我们“生活的路子的一个例子”。后一首第一节虽由冷讽和否定组织而成，第二节却是“表示接受和信仰的语言”——跟前节对照，更见出经验的强烈来。这正是“正视着自己”，正是“自觉的路子”。“话有何用”；重要的是力行。“但若尽力于无害的，我们，这最后的亚当，未必最劣。”“无害的”对战争的有害而言；这确见出远大的幸福在造就中。苹果是秋季的符号，也是亚当的符号；亚当吃了苹果，才开始了苦难。“我们这最后的亚当”也是自作自受，苦难重重。可是我们接受苦难，信仰自己，负起责任，担起危险，未必不能征服死亡，胜过前辈的亚当。这两首诗的作

者虽然“将孤注押在自己这个人身上”，可是“自己这个人”是“作为社会分子”而生活着；所以诗中用的是“他们”“我们”两个复数词。作为社会分子而生活就是“公众生活”，就是“政治生活”；对于这种生活的经验，就是“怎样为人类作战”。这种诗似乎可以当得麦克里希所谓“能做现在所必需做的新的建设工作的诗”。这两首诗里用的都是些“削去修饰的词儿”。译文里也可见出。这跟一般称为“近代”或“当代”的诗是不同的。近来还看到一本英国诗选，题为《明日诗人》(Poets of Tomorrow)（第三集），去年出版。从这本书知道近年的诗人已经不管“晦涩”，不迷恋文字和技巧，而要求无修饰的平淡的实在感，要求明确的直截的诗。还有人以为诗不是专门的艺术而是家庭的艺术；以为该使平常人不怕诗，并且觉着自己是个潜在的诗人（分见各诗人小传）。那么，这两首的平淡也是近年一般的倾向了。

我国诗人现在是和这些英国诗人在同一战争中，而且在同一战线上，我国抗战以来的诗，似乎侧重“群众的心”而忽略了“个人的心”，不免有过分散文化的地方。《再别怕了》这本诗选也许是一面很好的借镜。

1943 年

译　　诗

诗是不是可以译呢？这问句引起过多少的争辩，而这些争辩将永无定论。一方面诗的翻译事实上在同系与异系的语言间进行着，说明人们需要这个。一切翻译比较原作都不免多少有所损失，译诗的损失也许最多。除去了损失的部分，那保存的部分是否还有存在的理由呢？诗可不可以译或值不值得译，问题似乎便在这里，这要看那保存的部分是否能够增富用来翻译的那种语言。且不谈别国，只就近代的中国论，可以说是能够的。从翻译的立场看，诗大概可以分为两类。一类带有原来语言的特殊语感，如字音，词语的历史的风俗的涵义等，特别多，一类带的比较少。前者不可译，即使勉强译出来，也不能教人领会，也不值得译。实际上译出的诗，大概都是后者，这种译诗里保存的部分可以给读者一些新的东西，新的意境和语感；这样可以增富用来翻译的那种语言，特别是那种诗的语言，所以是值得的。也有用散文体来译诗的。那是恐怕用诗体去译，限制多，损失会更大。这原是一番苦心。只要译得忠实，增减处不过多，可以不失为自由诗；那还是可以增富那种诗的语言的。

有人追溯中国译诗的历史，直到春秋时代的《越人歌》（《说苑·善说篇》）和后汉的《白狼王诗》（《后汉书·西南夷

传,)。这两种诗歌表示不同种类的爱慕之诚：前者是摇船的越人爱慕楚国的鄂君子皙，后者是白狼王唐菆等爱慕中国。前者用楚国民歌体译，这一体便是《九歌》的先驱；后者用四言体译。这两首歌只是为了政治的因缘而传译。前者是古今所选诵，可以说多少增富了我们的语言，但翻译的本意并不在此。后来翻译佛经，也有些原是长诗，如《佛所行赞》，译文用五言，但依原文不用韵。这种长篇无韵诗体，在我们的语言里确是新创的东西，虽然并没有在中国诗上发生什么影响。可是这种翻译也只是为了宗教，不是为诗。近世基督《圣经》的官话翻译，也增富了我们的语言，如“五四”运动后有人所指出的，《旧约》的《雅歌》尤其是美妙的诗。但原来还只为了 宗教，并且那时我们的新文学运动还没有起来，所以也没有 在语文上发生影响，更不用说在诗上。

清末梁启超先生等提倡“诗界革命”，多少受了翻译的启示，但似乎只在词汇方面，如“法会盛于巴力门”一类句子。至 于他们在意境方面的创新，却大都从生活经验中来，不由翻 译，如黄遵宪的《今别离》，便是一例。这跟唐宋诗受了禅宗 的启示，偶用佛典里的译名并常谈禅理，可以相比。他们还 想不到译诗。第一个注意并且努力译诗的，得推苏曼殊。他 的《文学因缘》介绍了一些外国诗人，是值得纪念的工作；但 为严格的旧诗体所限，似乎并没有多少新的贡献。他的译诗 只摆仑的《哀希腊》一篇，曾引起较广大的注意，大概因为多 保存着一些新的情绪罢。旧诗已成强弩之末，新诗终于起而 代之。新文学大部分是外国的影响，新诗自然也如此。这时 代翻译的作用便很大。白话译诗渐渐的多起来；译成的

大部分是自由诗，跟初期新诗的作风相应。作用最大的该算日本的小诗的翻译。小诗的创作风靡了两年，只可惜不是健全的发展，好的作品很少。北平《晨报·诗刊》出现以后，一般创作转向格律诗。所谓格律，指的是新的格律，而创造这种新的格律，得从参考并试验外国诗的格律下手。译诗正是试验外国格律的一条大路，于是就努力的尽量的保存原作的格律甚至韵脚。这里得特别提出闻一多先生翻译的白朗宁夫人的商籁二三十首（《新月杂志》）。他尽量保存原诗的格律，有时不免牺牲了意义的明白。但这个试验是值得的；现在商籁体（即十四行）可算是成立了，闻先生是有他的贡献的。

不过最努力于译诗的，还得推梁宗岱先生。他曾将他译的诗汇印成集，用《一切的峰顶》为名，这里面英法德等国的名作都有一些。近来他又将多年才译成的莎士比亚的商籁发表（《民族文学》），译笔是更精练了。还有，爱略特的杰作《荒原》，也已由赵萝蕤女士译出了。我们该感谢赵女士将这篇深曲的长诗尽量明白的译出，并加了详注。只是译本抗战后才在上海出版，内地不能见着，真是遗憾。清末的译诗，似乎只注重新的意境。但是语言不解放，译作中能够保存的原作的意境是有限的，因而能够增加的新的意境也是有限的。新文学运动解放了我们的文字，译诗才能多给我们创造出新的意境来。这里说“创造”，我相信是如此。将新的意境从别的语言移植到自己的语言里而使它能够活着，这非有创造的本领不可。这和少数作者从外国诗得着启示而创出新的意境，该算是异曲同工。（从新的生活经验中创造新的意境，自然更重要，但与译诗无关，姑不论。）有人以为译诗既然不能保存

原作的整个儿，便不如直接欣赏原作；他们甚至以为译诗是多余。这牵涉到全部翻译问题；现在姑只就诗论诗。译诗对于原作是翻译；但对于译成的语言，它既然可以增寓意境，就算得一种创作。况且不但意境，它还可以给我们新的语感，新的诗体，新的句式，新的隐喻。就具体的译诗本身而论，它确可以算是创作。至于能够欣赏原作的究竟是极少数，多数 人还是要求译诗，那是从实际情形上一眼就看出的。

现在抄梁宗岱先生译的莎士比亚的商籁一首：

> 啊，但愿你是你自己！但爱啊，你
> 将非你有，当你不再活在世上：
> 为这将临的日子你得要准备，
> 快交给别人你那温春的肖像。
>
> 这样，你所租赁的朱颜就永远
> 不会满期；于是你又将再变成
> 你自己，当你已经离开了人间，
> 既然你儿子保留着你的倩影。
>
> 谁会让一座这样的华厦倾颓，
> 如果小心地看守便可以维护，
> 它的荣光，去抵抗隆冬的狂吹
> 和那冷酷的死亡徒然的暴怒？
>
> 啊，除非是浪子：吾爱啊，你知道
> 你有父亲；让你儿子也可自豪

（《民族文学》一卷二期）

这是求爱求婚的诗。但用“你儿子保留着你的倩影”作求爱的说辞，在我们却是新鲜的（虽然也许是莎士比亚当时的风气，因为这些商籁里老这么说着）。“你知道你有父亲；让你儿子也可自豪。”就是说你保留着你父亲的“荣光”，也该生个儿子保留着你的“荣光”；这是一个曲折的新句子。而“租赁”和“满期”一套隐喻，和第三段一整套持续的隐喻，也是旧诗词曲里所没有的。这中间隐喻关系最大。梁先生在《莎士比亚的商籁》文里说：“伟大天才的一个特征是他的借贷或挹注的能力，……天才的伟大与这能力适成正比例。”（《民族文学》一卷二期）“借贷或挹注”指的正是创造隐喻。由于文字的解放和翻译的启示，新诗里创造隐喻，比旧诗词曲都自由得多。顾随先生曾努力在词里创造隐喻，也使人一新耳目。但词体究竟狭窄，我们需要更大的自由。我们需要新诗，需要更多的新的隐喻。这种新鲜的隐喻正如梁先生所引雪莱诗里说的，是磨砺人们纯质的砥石。

苏俄诗人玛耶可夫斯基也很注意隐喻。他的诗的翻译给近年新诗不少的影响。他在《与财务监督论诗》一诗中道：

照我们说
韵律——
　　大桶，
炸药桶。
一小行——
　　导火线。
大行冒烟，

小行爆发；——
而都市
向一个诗节的
空中飞着。

据苏联现代文学史里说，这是玛耶可夫斯基在“解释着隐喻方法的使命”。他们说：“隐喻已经不是为了以自己的新奇来战胜读者而被注意的，而是为了用极度的具体性与意味性来揭露意义与现象的内容而被注意的。”（以上均见苏凡译《玛耶可夫斯基的作诗法》，《中苏文化》八卷五期。）这里隐喻的重 要超乎“新奇”而在另一个角度里显现。

以上论到的都是翻译的抒情诗。要使这些译诗发生更大的效用，我想一部译诗选是不可少的。到现在止，译诗的质和量大概很够选出一本集子；只可惜太琐碎，杂志和书籍又不整备，一时无法动手。抒情诗之外还有剧诗和史诗的翻译。这些都是长篇巨制，需要大的耐心和精力，自然更难。我们有剧诗，杂剧传奇乃至皮黄都是的。但像莎士比亚无韵体的剧诗，我们没有。皮黄的十字句在音数上却和无韵体近似；大致词的十字句也是的。杂剧传奇乃至皮黄都是歌剧体裁，用来翻译无韵体的诗剧，不免浮夸。在我们的新诗里，无韵体的试验已有个样子；翻译剧诗正可以将这一体继续练习下去，一面跟皮黄传统有联系处，一面也许还可以形成我们自己的无韵体新诗剧。史诗我们没有。我们有些短篇叙事诗跟长篇弹词；还有大鼓书，也是叙事的。新诗里叙事诗原不发达，但近年来颇有试验长篇叙事诗的。翻译史诗用“生民”体或乐府体

不便伸展，用弹词体不够庄重，我想也可用无韵体，与大鼓书多少间联系着。英国考勃（William Cowper）翻译荷马史诗，用的也是无韵体，可供参考。

剧诗的翻译这里举孙大雨先生译的莎士比亚《黎琊王》的一段为例。这一剧的译文，译者说经过“无数次甘辛”，我们相信他的话。

> 听啊，造化，亲爱的女神，请你听！
> 要是你原想叫这东西有子息，
> 请拨转念头，使她永不能生产，
> 毁坏她孕育的器官，别让这逆天
> 背理的贱身生一个孩儿增光彩！
> 如果她务必要蕃滋，就赐她个孩儿
> 要怨毒作心肠，等日后对她成一个
> 暴戾乖张，不近情的心头奇痛。
> 那孩儿须在她年轻的额上刻满
> 愁纹；两颊上使泪流凿出深槽；
> 将她为母的劬劳与训诲尽化成
> 人家底嬉笑与轻蔑；然后她方始
> 能感到，有个无恩义的孩子，怎样
> 比蛇牙还锋利，还恶毒！……
>
> （《民族文学》一卷一期）

这是黎琊王诅咒他那“无恩义的”大女儿的话。孙先生在序里说要“在生硬与油滑之间刈除了丛莽，辟出一条平坦的大

道"，他做到了这一步。字里所称这一剧的"磅礴的浩气"，"强烈的诗情"，就在这一段译文中也可见出。这显示了孙先生的努力，同时显示了无韵体的效用。

史诗的翻译教我们想到傅东华先生的《奥德赛》和《失乐园》两个译本。两本都是用他自创的一种白话韵文译的。前者的底本是考勒的无韵体英译本。傅先生在他的译本的《引子》里说"用韵文翻译，并没有别的意思，只不过觉得这样的韵文比较便读"。《失乐园》的卷首没有说明，用意大概是相同的。这两个译本的确流利便读，明白易晓，自是它们的长处。所用的韵文，不像旧诗词曲歌谣，而自成一体；但诗行参差，语句醒豁，跟散文差不多。傅先生只是要一种便于翻译便于诵读的韵文，对于创造诗体，好像并未关心。这种韵文虽然"便读"，但用来翻译《奥德赛》，似乎还缺少一些素朴和庄严的意味。傅先生依据的原是无韵体英译本，当时若也试用无韵体重译，气象自当不同些。至于《失乐园》，本就是无韵体，弥尔顿又是反对押韵的人，似乎更宜于用无韵体去译。傅先生的两个译本自然是力作，并且是有用的译本。但我们还盼望有人用无韵体或别的谨严的诗体重译《奥德赛》，用无韵体重译《失乐园》，使它们在中国语言里有另一副面目。《依利阿德》新近由徐迟先生选译，倒是用的无韵体，可惜译的太少，不能给人完整的印象。译文够流利的，似乎不缺乏素朴的意味，只是庄严还差些。

1943年，1944年。

真　　诗

二十年前新诗开始发展的时候，胡适之先生写了《北京的平民文学》一篇短文，介绍北京的歌谣（《文存》二集）。文中引义国卫太尔男爵编的《北京歌唱》（一八六九）《自序》，说这些歌谣中有些"真诗"，并且说："根据在这些歌谣之上，根据在人民的真感情之上，一种新的'民族的诗，也许能产生出来呢。"胡先生接着道：

> 现在白话诗起来了，然而做诗的人似乎还不曾晓得俗歌里有许多可以供我们取法的风格与方法，所以他们宁可学那不容易读又不容易懂的生硬文句，却不屑研究那自然流利的民歌风格。这个似乎是今日诗国的一种缺陷罢？

胡先生提倡"活文学"的白话诗，要真，要自然流利；卫太尔的话足以帮助他的理论。他所谓"生硬文句"，指的过分欧化的文句。

但是新文学运动实在是受外国的影响。胡先生自己的新诗，也是借镜于外国诗，一翻《尝试集》就看得出。他虽然一时兴到的介绍歌谣，提倡"真诗"，可是并不认真的创作歌谣体的新诗。他要真，要自然流利，不过似乎并不企图"真"到歌谣的地步，"自然流利"到歌谣的地步。那些时搜集歌谣

运动虽然甚嚣尘上，只是为了研究和欣赏，并非供给写作的范本。有人还指出白话诗的音调要不像歌谣，才是真新诗。其实这倒代表一般人的意见。当时刘半农先生曾经仿作江阴船歌（《瓦釜集》），俞平伯先生也曾仿作吴歌（见《我们的七月》）；他们只是仿作歌谣，不是在作新诗。仿的很逼真，很自然，但他们自己和别人都不认为新诗。——俞先生在《欢愁底歌》（《冬夜》）那首新诗里却有两段在尝试小调（俗曲）的音节；不过也只是兴到偶一为之，并没有尝试第二次。

“九一八”前后，一度有所谓大众语运动；这运动的一个支流便是诗的歌谣化。那时有些人尝试着将所谓农民大众的意识装进山歌的形式里——工人的意识似乎就装不进去。这个新的歌谣或新诗只出现在书刊上，并不能下乡，达到农民的耳朵里，对于刊物的读者也没有能够引起兴味，因此没有什么影响就过去了。大众语运动虽然热闹一时，不久也就消沉了下去。主要的原因大概可以说是不切实际罢。接着是通俗读物编刊运动，大规模的旧瓶装新酒，将爱国的意念装进各种民间文艺的形式里。这里面有俗曲，如大鼓调，但没有山歌和童谣，大约因为这两体短小的缘故。这运动的目标只在“通俗读物”，只在宣传，不在文艺，倒收到相当的效果，发生相当的影响。

抗战以来，大家注意文艺的宣传，努力文艺的通俗化。尝试各种民间文艺的形式的多起来了。民间形式渐渐变为“民族形式”。于是乎有长时期的“民族形式的讨论”。讨论的结果，大家觉得民族形式自然可以利用，但欧化也是不可避免的。就利用民族形式或文艺的通俗化而论，也有两种意见。

一是整个文艺的通俗化，一面普及，一面提高；一是创作通俗文艺，只为了普及，提高却还是一般文艺（非通俗文艺）的责任。不管理论如何，事实似乎是走着第二条路。这时期民族形式的利用里，山歌和童谣两体还是没有用上。诗正向长篇和叙事体发展，自然用不到这些。大鼓调用得却不少，老舍先生的《剑北篇》就是好例子。柯仲平先生的《平汉铁路工人破坏大队的产生》参用唱本（就是俗曲）的形式写成那么长的诗（并没有完），也引起一般的注意。这种爱国的诗也可算作“民族的诗”。但卫太尔那时所谓“民族的诗”似乎只指表现一般民众的生活的诗，他不会想到现在的发展。再说他那本《北京歌唱》里收的全是儿歌或童谣，他所谓“真诗”和“民族的诗”都只“根据在这些歌谣之上”，跟现在主张和实行利用民族形式的人也大不相同的。

从新诗的发展来看，新诗本身接受的歌谣的影响很少。所谓歌谣，照我现在的意见，主要的可分为童歌（就是儿歌），山歌，俗曲（唱本）三类。新诗只在抗战后才开始接受一些俗曲的影响，如上文指出的——“九一八”前后歌谣化的新诗，尝试的既不多，作品也有限（已故的蒲风先生颇在这方面努力，但成绩也不显著），可以不论。不过白话诗的通俗化却很早就开始。有一种“夸阳历”的新大鼓，记得民国十四年左右已经出现。更值得重提的是十七年《大公报》上的几首《民间写真》，作者是蜂子先生，已经死了十多年。现在抄一首《赵老伯出口》在这里。

赵老伯一辈子不懂什么叫作愁，

他老是微笑着把汗往下流。
他又有一个有趣惹人笑的脸，
鼻子翘起象只小母牛。

他的老婆死了很久很久，
儿子闺女都没有，
三亩园子两间屋，
还有一只大黄狗。

赵老伯近年太衰老，
自己的园地种不了。
从前种菜又种瓜，
现在长满了狗尾巴草。

夏天没得吃，冬天又没得穿，
三亩园子典了三十千。
今年到期赎不出，
李五爷催他赶快搬。

赵老伯这几天脸上没有了笑，
提起了搬家把泪掉：
“那里有啥家可搬?
提上棍子去把饭来要!”

“这园子我种过四十年，

才卖了这么几个钱：
又舍不开东邻共西舍，
逼我搬家真可怜！”

“从未走路先晃荡，
说不定早晨和晚上，
我死也要死在李家桥，
天哪！我不能劳苦一生作了外丧！”

“快滚！快滚！快快滚！”
李五爷的管家发了狠。
“秃三爷的利害你该知道！
“摸摸你吃饭的家伙稳不稳？”

赵老伯有个好人缘儿，
小孩子都喜欢同他玩儿。
因为李五爷赶他走，
大家只能把长气吸一口。

一瘸一拐奔了古北口，
山上山下几行衰柳。
晨曦里我远望见他同他的老伙伴，
赵老伯同着他的大黄狗。

（《大公报》，十七年十一月二十一日）

这够“自然流利”的，按卫太尔和胡先生的标准，该可以算是“真诗”。其中四个“把”字句和一些七字句大概是唱本的影响，但全篇还是一般白话的成分多。本篇描写农民的生活具体而贴切；虽然无所谓农民大众的意识，却不愧“民间写真”的名目。作为通俗的白话诗，这是出色当行之作；但按诗的一般标准说，似乎还欠经济些——原作者自己似乎也没有认为一般的新诗。

所谓“自然流科”的“真诗”，如上文所论，是以童谣为根据的。童谣就是儿歌，并不限于儿童生活，歌咏成人生活的也尽有。“童谣”是历史上传下来的名字，似乎比儿歌能够表现这种歌谣的社会性些——我并不看重童谣的占验作用，而看重它的讽世作用。意谣是“诵”的，也可以算是“读”的。它全用口语，所谓“自然流利”；有时候压韵，也极自然，念下去还是流利的。但是童谣跟别种民间文艺一样，俳谐气太重而缺乏认真的严肃的态度；夸张和不切实更是它的本色。这是童谣的“自然”。“流利”的语词儿见出伶俐，但太轻快了便不免有点儿滑，沉不住气。这也许可以说是不认真的“真诗”罢？再说童谣复沓多，只能表现单纯和简单的情感，也跟一般的诗不同。新诗不取法于童谣，大概为了这些。

山歌是竹枝词一脉，中唐李益有诗道，“无奈孤舟夕，山歌闻竹枝”，可见，对山歌也该是的；刘禹锡《竹枝词》引中有“以曲多为贤”的话，似乎就指的相对竞歌，竹枝词原可以合乐，且有舞容；现在的山歌词也可以合乐，舞容却似乎没有。但现在的山歌以徒歌为主。竹枝词从刘禹锡依调创作以后，成为诗的一体；不过是特殊的一体，专咏风土，不避俗，

跟一般的七绝诗总有些分别。后来搜集山歌的人称山歌为“风”，如李调元的《粤风》；“风”的名字虽然本于《国风》，其实只是“歌谣”的意思。这与一般的诗还是不能相提并论。现在的山歌以歌咏私情（恋爱）为主，最长于创造譬喻。在创造譬喻这一点上，是值得新诗取法的。山歌也尽量用白话，虽不像童谣的“自然”，比一般的诗却“自然”得多。可是因此也不免俳谐，洒脱，不认真。山歌是唱的，虽然空口唱，也有一定的调子，似乎说不上“流利”与否。又因为是唱的，声就比义重；在不唱而吟诵的时候，山歌的音调也还跟七绝诗一样。新诗是“读”的或“说”的，不是唱的，它又要从旧诗词曲的固定的形式解放，又认真，所以也没有取法于山歌。

俗曲的种类很多，往往因地而异，各有各的来历，这里无须详论。俗曲大多数印成唱本，普通就称为唱本。许多的小调和大鼓调都有唱本。唱本以七字句或十字句为基调；有些可以合乐，但长篇只为吟诵而作。唱本篇幅长，要句调整齐，得多参用文言，便不能很“自然”。它的“自然”还赶不上山歌，但比一般的诗总近于口语些就是了。它也无所谓“流利”与否。童谣的俳谐气、夸张和不切合的情形，唱本都有；它的不切合特别表现在套语里，如佳人，牙床等。加上白话文言的驳杂，叙述描写的繁琐，完美的作品极少。唱本多半是叙事歌，不像童谣和山歌以抒情为主。新诗原只向抒情方面发展，无须叙事的体裁，唱本又有许多和新诗不合的地方，新诗不取法于它是无足怪的。现在的诗一方面向叙事体发展，于是乎柯仲平先生斟酌唱本的形式，写成《平汉铁路工人破坏大队的产生》。那是准备朗读的，不是准备吟诵的；倒没

有唱本的种种不合的地方，只是繁琐得可以，繁琐就埋没了精彩。

但是新诗不取法于歌谣，最主要的原因还是外国的影响；别的原因都只在这一个影响之下发生作用。外国的影响使我国文学向一条新路发展，诗也不能够是例外。按诗的发展的旧路，各体都出于歌谣，四言出于《国风》、《小雅》，五七言出于乐府诗。《国风》、《小雅》跟乐府诗在民间流行的时候，似乎有的合乐，有的徒歌。——词曲也出于民间，原来却都是乐歌。这些经过文人的由仿作而创作，渐渐的脱离民间脱离音乐而独立。这中间词曲的节奏不根据于自然匀称和均齐，而靠着乐调的组织，独立较难。词脱离了民间，脱离了音乐，脱离了俳谐气，但只挣得半独立的“诗余”地位。清代常州词派想提高它的地位，努力使它进一步的诗化，严肃化，可是 目的并未达成。曲脱离了民间，没有脱离了音乐；剧曲的发展成功很大，散曲却还一向带着俳谐气，所以只得到“词余”的地位。新文学运动以来，这两体都升了格算是诗了；那是按外国诗的意念说的，也是外国的影响。

照诗的发展的旧路，新诗该出于歌谣。山歌七言四句，变化太少；新诗的形式也许该出于童谣和唱本，像《赵老伯出口》倒可以算是照旧路发展出来新诗的雏形。但我们的新诗早就超过这种雏形了。这就因为我们接受了外国的影响，“迎头赶上”的缘故。这是欧化，但不如说是现代化。“民族形式讨论”的结论不错，现代化是不可避免的。现代化是新路，比旧路短得多；要“迎头赶上”人家，非走这条新路不可。可是话说回来，新诗虽然不必取法于歌谣，却也不妨取法于歌谣，山

歌长于譬喻，并且巧于复沓，都可学。童谣虽然不必尊为“真诗”，但那“自然流利”，有些诗也可斟酌的学；新诗虽说认真，却也不妨有不认真的时候。历来的新诗似乎太严肃了，不免单调些，卞之琳先生说得好：

可是松了，
不妨拉树枝摆摆。
（《慰劳信集》五）

我们现在不妨来点儿轻快的幽默的诗，只有唱本，除了一些句法外，值得学的很少。现在叙事诗虽然发展，唱本却不足以供模范。现在的叙事诗已经不是英雄与美人的史诗，散文的成分相当多；唱本的结构往往松散，若去学它，会增加叙事诗的散文化的程度，使读者觉得过分。我们主张新诗不妨取法歌谣，为的使它多带我们本土的色彩；这似乎也可以说是利用民族形式，也可以说是在创作“一种新的‘民族的诗’”。

1943 年。

朗读与诗

诗与文都出于口语；而且无论如何复杂，原都本于口语，所以都是一种语言。语言不能离开声调，诗文是为了读而存在的，有朗读，有默读；所谓“看书”其实就是默读，和看画看风景并不一样。但诗跟文又不同。诗出于歌，歌特别注重节奏；徒歌如此，乐歌更如此。诗原是“乐语”，古代诗和乐是分不开的，那时诗的生命在唱。不过诗究竟是语言，它不仅存在在唱里，还存在在读里。唱得延长语音，有时更不免变化语音；为了帮助听者的了解，读有时是必需的。有了文字记录以后，读便更普遍了。《国语·楚语》记申叔时告诉士亹怎样做太子的师傅，曾说“教之诗……以耀明其志”。教诗 明志，想来是要读的。《左传》记载言语，引诗的很多，自然 也是读，不是唱。读以外还有所谓“诵”。《墨子》里记着儒家 公孟子“诵诗三百”的话。《左传》襄公十四年记卫献公叫师曹“歌”《巧言》诗的末章给孙文子的使者孙蒯听。那时文子在国境上，献公叫“歌”这章诗，是骂他的，师曹和献公有私怨，想激怒孙蒯，怕“歌”了他听不清楚，便“诵”了一通。这“诵”是有节奏的。诵和读都比“歌”容易了解些。

《周礼》大司乐“以乐语教国子：兴、道、讽、诵、言、语”。郑 玄注：“以声节之曰诵。”诵是有腔调的；这腔调是“乐语”的腔 调，该是从歌脱化而出。《汉书·艺文志》引

《传》曰，“不歌而诵谓之赋。”而“赋者，古诗之流也”（班固《两都赋》序）。这“诵”就是师曹诵《巧言》诗的“诵”和公孟子说的“诵诗三百”的“诵”，都是“乐语”的腔调。这跟言语引诗是不同的。言语引诗，随说随引，固然不会是唱，也不会是“诵”，只是读，只是朗读—— 本文所谓读，兼指朗读、默读而言，朗读该是口语的腔调。现在儿童的读书腔，也许近乎古代的“诵”；而宣读文告的腔调，本于口语，却是朗读，不是“诵”。战国以来，“诗三百”和乐分了家，于是乎不能歌，不能诵，只能朗读和默读；四言诗于是乎只是存在着，不再是生活着。到了汉代，新的音乐又带来了新的诗，乐府诗，汉末便成立了五言诗的体制。这以后诗又和乐分家。五言诗四言诗不一样，分家后却还发展着，生活着。它不但能生活在唱里，并且能生活在读里。诗从此独立了，这是一个大变化。

四言变为五言，固然是跟着音乐发展，这也是语言本身在进展。因为语言本身也在进展，所以诗终于可以脱离音乐而独立，而只生活在读里。但是四声为什么停止进展呢？我想也许四言太呆板了，变化太少了，唱的时候有音乐帮衬，还不大觉得出；只读而不唱，便渐渐觉出它的单调了。不过四言却宜入文，东汉到六朝，四言差不多成了文的基本句式；后来又发展了六言，便成了所谓“四六”的体制。文句本多变化，又可多用虚助词，四言入文，不但不板滞，倒觉得整齐些。这也是语言本身的一种进展。语言本身的进展，靠口说，也靠朗读，而在言文分离像中国秦代以来的情形之下，诗文的进展靠朗读更多——文尤其如此。五言诗脱离音乐独立以

后，句子的组织越来越凝练，词语的表现也越来越细密，原因固然很多，朗读是主要的一个。“读”原是“抽绎义蕴”的意思。只有朗读才能玩索每一词每一语每一句的义蕴，同时吟味它们的节奏。默读只是“玩索义蕴”的工作做得好。唱歌只是“吟味节奏”的工作做得好——，却往往让义蕴滑了过去。

六朝时佛经“转读”盛行，影响诗文的朗读很大。一面沈约等发见了四声。于是乎朗读转变为吟诵。到了唐代，四声又归纳为平仄，于是乎有律诗。这时候的文也越见铿锵入耳。这些多半是吟诵的作用。律诗和铿锵的骈文，我们可以称为谐调，也是语言本身的一种进展。就诗而论，这种进展是要使诗不经由音乐的途径，而成功另一种“乐语”，就是不唱而谐。目的是达到了，靠了吟诵这个外来的影响。但是这种进展究竟偏畸而不大自然，所以盛唐诸家所作，还是五七言古诗比五七言律诗多（据施子愉《唐代科举制度与五言的关系》文中附表统计，文见《东方杂志》四十卷八号）。并且这些人作律诗，一面还是因为考试规定用律诗的缘故。后来韩愈也少作律诗，他更主持古文运动，要废骈用散，都是在求自然。那时古文运动已经开了风气；律诗却因可以悦耳娱目，又是应试必需，逐渐昌盛。晚唐人有“吟安一个字，捻断数茎髭”，“二句三年得，一吟双泪流”等诗句，特别见得对五律用力之专。而这种气力全用在“吟”上。律诗自然也可朗读，但它的生命在“吟”，从杜甫起就有“新诗改罢自长吟”的话。到了宋代，古文替代了骈文，诗也跟着散文化。七古七律特别进展；七律有意用不谐平仄的句子，所谓“拗调”。这一切表示重读而不重吟，回向口语的腔调。后世说宋诗以意为主，正是着重读

的表现。这时候，新的音乐又带来了一种新的诗体——词。因为歌唱的缘故，重行严别四声。但在宋亡以后词又不能唱了，只生活在仅辨平仄的“吟”里。后来有时连平仄也多少可以通融了，这又是朗读的影响；词也脱离音乐而独立了。元代跟新音乐并起的新诗体又有曲，直到现在还能唱；四声之外，更辨阴阳。因为未到朗读阶段，“看”起来总还不够分量似的。曲以后的新诗体就是我们现代的“新诗”——白话诗。新诗不出于音乐，不起于民间，跟过去各种诗体全异。过去的诗体都发源于民间乐歌，这却是外来的影响。因为不是根生土长，所以不容易让一般人接受它。新文学运动已经二十六年，白话文一般人已经接受了，但是白话诗怀疑的还是很多。不过从语言本身和诗本体的进展来看，这也是自然的趋势。诗趋向脱离音乐独立，趋向变化而近自然，加上文所论。过去每一诗体都依附音乐而起，然后脱离音乐而存。新诗不依附音乐而已活了二十六年，正所谓自力更生。一面在这二十六年里屡次有人提倡新诗采取民歌（徒歌和乐歌）的形式，并有人实地试验，特别在抗战以后。但是效果绝不显著。这见得那种简单的音乐已经不能配合我们现代人复杂的情思。现代是个散文的时代，即使是诗，也得调整自己，多少倾向散文化。而这又正是宋以来诗的主要倾向——求自然，再说六朝时外来的影响可以改变向来的传统，终于形成了律诗，直活到民国初年，这回外来的影响还近乎自然些，又何可限量呢？新诗不要唱，不要吟；它的生命在朗读，它得生活在朗读里。我们该从这里努力，才可以加速它的进展。

过去的诗体都是在脱离音乐独立之后才有长足的进展。就

是四言诗也如此，像嵇康的四言诗，岂不比“三百篇”复杂而细密得多？五七言古近体的进展，我们后来更是显著：“取材广而命意新”（曹学佺《宋诗钞》序中语），一句话，扼要的指出这种进展的方向。词的分量加重，也在清代常州词派以后；曲没有脱离音乐，进展就慢得多。这就是说，诗到了朗读阶段才能有独立的自由的进展，但是新诗一产生就在朗读阶段里，为什么现在落在白话文后面老远呢？一来诗的传统力量比文的传统大得多，特别在形式上。新诗起初得从破坏旧形式下手，直到民国十四年，新形式才渐渐建设起来，但一般人还是怀疑着。而当时诗的兴味也已赶不上散文的兴味浓厚。再说新诗既全然生活在朗读里，而诗又比文更重声调，若能有意的训练朗读，进展也可以快些；可是这种训练直到抗战以后才多起来。不过新诗由破坏形式而建设形式，现在已有相当成绩，正见出朗读的效用。

新诗的语言不是民间的语言，而是欧化的或现代化的语言。因此朗读起来不容易顺口顺耳。固然白话文也有同样情形，但是文的篇幅大，不顺的地方容易掩藏，诗的篇幅小，和谐的朗读更是困难。这种和谐的朗读本非二三十年可以达成。律诗的孕育经过二百多年；我们的新诗是由旧的人工走向新自然，和律诗方向相反，当然不需那么长的时期，但也只能移步换形，不能希望一蹴而就。有意的朗读训练该可以将期间缩短些，缩得怎样短，得看怎样努力。所谓顺口顺耳，就是现在一般人说的“上口”。“上口”的意义，严格的说，该是“口语里有了的”；现在白话诗文中有好些句式和词汇，特别是新诗中的隐喻，就是在受过中等教育的人的口语里，也还没

有，所以便不容易上口。

但照一般的用法，“不上口”好像只是拗口或不顺口，这当然没有明确的分野，不过若以受过现代中等教育的人为标准，出入也许不至于太大。第一意义的“上口”太严格了，按这个意义，白话诗文能够上口的恐怕不多；最重要的，这样限制足以阻碍白话诗文的进展，同时足以阻碍口语的进展。白话诗文和口语该是交互影响着而进展的，所谓“国语的文学——文学的国语”。

第二意义的“上口”，该可用作朗读的标准。这所谓“上口”，就是使我们不致歪曲我们一般的语词。如何算“歪曲”，还待分析的具体的研究，但从这些年的经验里，我们也可以知道大略。例如长到二三十字的句，十余字的读，中间若无短的停顿，便不能上口；国语每十字间总要有个停顿才好。又如国语中常用被动句，现在固然不妨斟酌加一些，但不斟酌而滥用，便觉刺耳。口语和白话文里不常用的译名，不容易上口；诗里最好不用，至少也须不多用——外国文更应该如此。他称代词“它”和“它们”，国语里极少，也当细酌。文言夹在白话里，不容易和谐；除非白话里的确缺少那种表现，或者熟语新用，但总是避免的好。至于新诗里的隐喻常是创造的，上口自然不易。

可是这种隐喻的发展也是诗的生长的主要的成分，所谓“形象化”。旧日各种诗体里也有这个，不过也许没有新诗里多；而且，那些比较凝定的诗体可以掩藏新创的隐喻，使它得到平衡。所以我们得靠朗读熟悉这种表现，读惯了就可以上口了。其实除了一些句式，所谓不能上口的生硬的语汇，经过

相当时间的流转，也许入了口语，或由于朗读，也会上口；这种“不上口”并不是绝对的。——我们所谓朗读，和宣读文告的宣读是一类，要见出每一词语第一句子的分量。这跟说话不同；新诗能够“说”的很少。

现时的诗朗诵运动，似乎用的是第一意义的“上口”的标准，并且用的是一般民众的口语的标准。这固然不失为诗的一体，但要将诗一概朗诵化就很难。文化的进展使我们朗读不全靠耳朵，也兼靠眼睛。这增加了我们的能力。现在的白话诗有许多是读出来不能让人全听懂的，特别是诗。新的词汇、句式和隐喻，以及不熟练的朗读的技术，都可能是原因；但除了这些，还有些复杂精细的表现，原不是一听就能懂的。这种诗文也有它们存在的理由。这种特别的诗，也还需要朗读，但只是读给自己听，读给几个看着原诗的朋友听；这种朗读是为了研究节奏与表现，自然也为了欣赏，受用。谁都可以去朗读并欣赏这种诗，只是这种诗不宜于大庭广众。卞之琳先生的一些诗，冯至先生的一些十四行，就有这钟情形。近来读到欧外鸥先生的一首诗，似乎也可作例。这首诗题为《和平的础石》，写在香港，歌咏的是香港老总督的铜像。现在节抄如下：

金属了的他
是否怀疑巍巍高耸在亚洲风云下的
休战纪念坊呢？
奠和平基础于此地吗？

那样想着而不瞑目的总督，

日夕踞坐在花岗石上永久的支着腮，
腮与指之间
生上了铜绿的苔藓了——
…… 手永远支住了的总督，
何时可把手放下来呢？
那只金属了的手。

诗行也许太参差些。但“金属了的他”“金属了的手”里的“金属”这个名词用作动词，便创出了新的词汇，可以注意。这二语跟第六七行原都是描述事实，但是全诗将那僵冷的铜像灌上活泼的情思，前二语便见得如何动不了，动不了手，第三语也便见得如何“永久的支着腮”在“怀疑”，这就都带上了隐喻的意味。这些都比较生硬而复杂，只可朗读给自己听；要是教一般人听，恐怕不容易听懂。不过为己的朗读和为人的朗读却该同时并进，诗才能有独立的圆满的进展。

1943年，1944年。

诗的形式

二十多年来写新诗的和谈新诗的都放不下形式的问题，直到现在，新诗的提倡从破坏旧诗词的形式下手。胡适之先生提倡自由诗，主张“自然的音节”。但那时的新诗并不能完全脱离旧诗词的调子，还有些利用小调的音节的。完全用白话调的自然不少，诗行多长短不齐，有时长到二十几个字，又多不押韵。这就很近乎散文了。那时刘半农先生已经提议“增多诗体”，他主张创造与输入双管齐下。不过没有什么人注意，十二年陆志韦先生的《渡河》出版，他试验了许多外国诗体，有相当的成功；有一篇《我的诗的躯壳》，说明他试验的情形。他似乎很注意押韵，但还是觉得长短句最好。那时正在盛行“小诗——自由诗的极端——他的试验也没有什么人注意。这里得特别提到郭沫若先生，他的诗多押韵，诗行也相当整齐。他的诗影响很大，但似乎只在泛神论的意境上，而不在形式上。

“自然的音节”近于散文而没有标准——除了比散文句子短些，紧凑些。一般人，不但是反对新诗的人，似乎总愿意诗距离散文远些，有它自己的面目。十四年北平《晨报·诗刊》提倡的格律诗能够风行一时，便是为此。《诗刊》主张努力于“新形式与新音节的发现”（《诗刊》弁言），代表人是徐志摩、闻一多两位先生。徐先生试验各种外国诗体，他的才气足以驾

驭这些形式，所以成绩斐然。而“无韵体”的运用更能达到自然的地步。这一体可以说已经成立在中国诗里。但新理论的建立得靠闻先生。他在《诗的格律》一文里主张诗要有“建筑的美”；这包括“节的匀称”“句的均齐”。要达到这种匀称和均齐，便得讲究格式、音尺、平仄、韵脚等。如他的《死水》诗的两头行：

这是　一沟　绝望的　死水，
清风　吹不起　半点　漪沦。

两行都由三个“二音尺”和一个“三音尺”组成，而安排不同。这便是“句的均齐”的一例。他也试验种种外国诗体，成绩也很好。后来又翻译白朗宁夫人十四行诗几十首，发表在《新月杂志》上；他给这种形式以“商籁体”的新译名。他是第一个使人注意“商籁”的人。

闻、徐两位先生虽然似乎只是输入外国诗体和外国诗的格律说，可是同时在创造中国新诗体，指示中国诗的新道路。他们主张的格律不像旧诗词的格律这样呆板；他们主张“相体裁衣”，多创格式。那时的诗便多向“匀称”、“均齐”一路走。但一般似乎只注重诗行的相等的字数而忽略了音尺等，驾驭文字的力量也还不足；因此引起“方块诗”甚至“豆腐干诗”等嘲笑的名字。一方面有些诗行还是太长。这当儿李金发先生等的象征诗兴起了。他们不注重形式而注重词的色彩与声音。他们要充分发挥词的暗示的力量：一面创造新鲜的隐喻，一面参用文言的虚字，使读者不致滑过一个词去。他们是在向精

细的地方发展。这种作风表面上似乎回到自由诗，其实不然；可是规律运动却暂时像衰歇了似的。一般的印象好像诗只须“相体裁衣”，讲格律是徒然。

但格律运动实在已经留下了不灭的影响。只看抗战以来的诗，一面虽然趋向散文化，一面却也注意“匀称”和“均齐”，不过并不一定使各行的字数相等罢了。艾青和臧克家两位先生的诗都可作例；前者似乎多注意在“匀称”上，后者却兼注意在“均齐”上。而去年出版的卞之琳先生的《十年诗草》，更使我们知道这些年里诗的格律一直有人在试验着。从陆志韦先生起始，有志试验外国种种诗体的，徐、闻两先生外，还该提到梁宗岱先生，卞先生是第五个人。他试验过的诗体大概不比徐志摩先生少。而因为有前头的人做镜子，他更能融会那些诗体来写自己的诗。第六个人是冯至先生，他的《十四行集》也在去年出版；这集子可以说建立了中国十四行的基础，使得向来怀疑这诗体的人也相信它可以在中国诗里活下去。无韵体和十四行（或商籁）值得继续发展；别种外国诗体也将融化在中国诗里。这是摹仿，同时是创造，到了头都会变成我们自己的。

无论是试验外国诗体或创造“新格式与新音节”，主要的是在求得适当的“匀称”和“均齐”。自由诗只能作为诗的一体而存在，不能代替“匀称”“均齐”的诗体，也不能占到比后者更重要的地位。外国诗如此，中国诗不会是例外。这个为的是让诗和散文距离远些。原来诗和散文的分界，说到底并不显明；像牟雷（Murry）甚至于说这两者并没有根本的区别（见《风格问题》一书）。不过诗大概总写得比较强烈些；

它比散文经济些，一方面却也比散文复沓多些。经济和复沓好像相反，其实相成。复沓是诗的节奏和主要的成分，诗歌起源时就如此，从现在的歌谣和《诗经》的《国风》都可看出。韵脚跟双声叠韵也都是复沓的表现。诗的特性似乎就在回环复沓，所谓兜圈子；说来说去，只说那一点儿。复沓不是为了要说得少，是为了要说得少而强烈些 。诗随时代发展，外在的形式的复沓渐减，内在的意义的复沓渐增，于是乎讲求经济的表现——还是为了说得少而强烈些。但外在的和内在的复沓，比例尽管变化，却相依为用，相得益彰。要得到强烈的表现，复沓的形式是有力的帮手。就是写自由诗，诗行也得短些，紧凑些；而且不宜过分参差，跟散文相混。短些，紧凑些，总可以让内在的复沓多些。

新诗的初期重在旧形式的破坏，那些白话调都趋向于散文化。陆志韦先生虽然主张用韵，但还觉得长短句最好，也可见当时的风气。其实就中外的诗体（包括词曲）而论，长短句都不是主要的形式；就一般人的诗感而论，也是如此。现在新诗已经发展到一个程度，使我们感觉到“匀称”和“均齐”还是诗的主要的条件；这些正是外在的复沓的形式。但所谓“匀称”和“均齐”并不要像旧诗——尤其是律诗——那样凝成定型。写诗只须注意形式上的几个原则，尽可“相体裁衣”，而且必须“相体裁衣”。

归纳各位作家试验的成果，所谓原则也还不外乎“段的匀称”和“行的均齐”两目。段的匀称并不一定要各段形式相同。尽可甲段和丙段相同，乙段和丁段相同；或甲乙丙段依次跟 丁戊己段相同。但间隔三段的复沓（就是甲乙丙丁段依次

跟戊己庚辛段相同）便似乎太远或太琐碎些。所谓相同，指的是各段的行数，各行的长短，和韵脚的位置等。行的均齐主要在音节（就是音尺）。中国语在文言里似乎以单音节和双音节为主，在白话里似乎以双音节和三音节为主。顾亭林说过，古诗句最长不过十个字；据卞之琳先生的经验，新诗每行也只该到十个字左右，每行最多五个音节。我读过不少新诗，也觉得这是诗行最适当的长度，再长就拗口了。这里得注重轻音字。如“我的”的“的”字，“鸟儿”的“儿”字等。这种字不妨作为半个音，可以调整音节和诗行；行里有轻音字，就不妨多一个两个字的。点号却多少有些相反的作用；行里有点号，不妨少一两个字。这样，各行就不会像刀切的一般齐了。各行音节的数目，当然并不必相同，但得匀称的安排着。一行至少似乎得有两个音节。韵脚的安排有种种式样，但不外连韵和间韵两大类，这里不能详论。此外句中韵（内韵），双声叠韵，阴声阳声，开齐合撮四呼等，如能注意，自然更多帮助。这些也不难分辨。一般人难分辨的是平仄声；但平仄声的分别在新诗里并不占什么地位。

新诗的白话，跟白话文的白话一样，并不全合于口语，而且多少趋向欧化或现代化。本来文字也不能全合于口语，不过现在的白话诗文跟口语的距离比一般文字跟口语的距离确是远些；因为我们的国语正在创造中。文字不全合于口语，可以使文字有独立的地位，自己的尊严。现在的白话诗文已经有了这种地位，这种尊严。象征诗的训练，使人不放松每一个词语，帮助增进了这种地位和尊严。但象征诗为要得到幽涩的调子，往往参用文言虚字，现在却似乎不必要了。当然，用

文言的虚字，还可以得到一些古色古香；写诗的人还可以这样做的。有些诗纯用口语，可以得着活泼亲切的效果；徐志摩先生的无韵体就能做到这地步。自由诗却并不见得更宜于口语。不过短小的自由诗不然。苏联玛耶可夫斯基的一些诗，就是这一类。从译文里也见出那精悍处。田间先生的《中国农村的故事》以至“诗传单”和“街头诗”也有这种意味。因为整个儿短小的诗形便于运用内在的复沓，比较容易成功经济的强烈的表现。

诗　　韵

新诗开始的时候，以解放相号召，一般作者都不去理会那些旧形式。押韵不押韵自然也是自由的。不过押韵的并不少。到现在通盘看起来，似乎新诗押韵的并不比不押韵的少得很多。再说旧诗词曲的形式保存在新诗里的，除少数句调还见于初期新诗里以外，就没有别的，只有韵脚。这值得注意。新诗独独的接受了这一宗遗产，足见中国诗还在需要韵，而且可以说中国诗总在需要韵。原始的中国诗歌也许不押韵，但是自从押了韵以后，就不能完全甩开它似的。韵是有它的存在的理由的。

韵是一种复沓，可以帮助情感的强调和意义的集中。至于带音乐性，方便记忆，还是次要的作用。从前往往过分重视这种次要的作用，有时会让音乐淹没了意义，反觉得浮滑而不真切。即如中国读诗重读韵脚，有时也会模糊了全句；近体律绝声调铿锵，更容易如此。幸而一般总是隔句押韵，重读的韵脚不至于句句碰头。句句碰头的像“柏梁体”的七言古诗，逐句押韵，一韵到底，虽然是强调，却不免单调。所以这一体不为人所重。新诗不应该再重读韵脚，但习惯不容易改，相信许多人都还免不了这个毛病。我读老舍先生的《剑北篇》，就因为重读韵脚的原故，失去了许多意味；等听到他自

己按着全句的意义朗读，只将韵脚自然的带过去，这才找补了那些意味。——不过这首诗每行押韵，一韵又有许多行，似乎也嫌密些。

有人觉得韵总不免有些浮滑，而且不自然。新诗不再为了悦耳；它重在意义，得采用说话的声调，不必押韵。这也言之成理。不过全是说话的声调也就全是说话，未必是诗。英国约翰·德林瓦特（John Drinkwater）曾在《论读诗》的一张留声机片中说全用说话调读诗，诗便跑了。是的，诗该采用说话的调子，但诗的自然究竟不是说话的自然，它得加减点儿，夸张点儿，像电影里特别镜头一般，它用的是提炼的说话的调子。既是提炼而得自然，押韵也就不至于妨碍这种自然。不过押韵的样式得多多变化，不可太密，不可太板，不可太响。押韵不可太密，上文已举“柏梁体”为例。就是隔句押韵，有些人还恐怕单调，于是乎有转韵的办法；这用在古诗里，特别是七古里。五古转韵，因为句子短，隔韵近，转韵求变化，道理明白。但七古句子长，韵隔远，为什么转韵的反而多呢？这有特别的理由。原来六朗到唐代七古多用谐调，平仄铿锵，带音乐性已经很多，转韵为的是怕音乐性过多。后来宋人作七古，多用散文化的句调，却怕音乐性过少，便常一韵到底，不换韵。所以韵的作用，归根结底，还是随着意义变的；我们就韵论韵，只是一种方便，得其大概罢了，并没有什么铁律可言。词的句调比较近于说话，变化多，转韵也多。可是词义出于乐歌，带着很多的音乐性，所以一般的看，用韵比较密。它以转韵调剂密韵，显明的例子如《河传》。还有一种平仄通押（如贺铸《水歌调头》“南国本潇洒，六代竞豪奢”一

首，见《东山寓声乐府》）也是转韵；变化虽然不及一般转韵的大，却能保存着那一韵到底的一贯的气势，是这一体的长处。曲的句调也近于说话，但以明快为主，并因乐调的配合，都是到底一韵。不过平仄通押是有的。

词的押韵的样式最多，它还有间韵。如温庭筠的《酒泉子》道：

楚女不归，
楼枕小河春水。
月孤明，风又起，
杏花稀。

玉钗斜篸云鬟髻，
裙上镂金凤。
八行书，千里梦，
雁南飞。

（据《词律》卷三）

这里间隔的错综的押着三个韵，很像新诗；而那“稀”和“飞”两韵，简直就是新诗的“章韵”。又如苏轼的《水调歌头》的前半阕道：

明月几时有？把酒问青天。
不知天上宫阙今夕是何年！
我欲乘风归去，——
又恐琼楼玉宇，
高处不胜寒。
起舞弄清影，何似在人间！

（据任二北先生《词学研究法》，与《词律》异）

这也是间隔着押两个韵。这些都是转韵，不过是新样式罢了。

诗里早有人试过间韵。晚唐章碣有所谓“变体”律诗，平仄各一韵，就是这个：

东南路尽吴江畔，
正是穷愁暮雨天。
鸥鹭不嫌斜两岸，
波涛欺得逆风船。
偶逢岛寺停帆看，
深羡渔翁下钓眠。
今古若论英达算，
鸱夷高兴固无边。

（《全唐诗》四函一册）

章碣“变体”只存这一首，也不见别人仿作，可见并未发生影响。他的试验是失败了。失败的原因，我想是在太板太密。新诗里常押这种间韵，但是诗行节奏的变化多，行又长，

就没有什么毛病了。间韵还可以跨句。如上举《酒泉子》的“起”韵,《水调》的“宇”韵，都不在意义停顿的地方，得跟下面那个不同韵的韵句合成一个意义单位。这是减轻韵脚的重量，增加意义的重量，可以称为跨句韵。这个样式也从诗里来，鲍照是创始的人。如他的《梅花落》诗道：

中庭杂树多，偏为梅咨嗟。问君何独然？念其霜中能作花，霜中能作实，摇荡春风媚春日。念尔零落逐寒风，徒有霜华无霜质！

“实”韵正是跨句韵，但这首诗只是转韵，不是间韵。现在新诗里用间韵很多，用这种跨句韵也不少。

任二北先生在《词学研究法》里论“谐于吟讽之律”，以为押韵“连者密者为谐”。他以为《酒泉子》那样押韵嫌“隔”而不连，《西平乐》后半阕“十六句只三叶韵”，嫌“疏”而不密。他说这些“于歌唱之时，容或成为别调，若于吟讽之间，则皆无取焉”。他虽只论词，但喜欢连韵和密韵，却代表着传统的一般的意见。我们一向以高响的说话和歌唱为“好听”（见王了一先生《什么话好听》一文，《国文月刊》)，所以才有这个意见。但是现代的生活和外国的影响磨锐了我们的感觉；我们尤其知道诗重在意义，不只为了悦耳。那首《酒泉子》的韵倒显得新鲜而不平凡，那《西平乐》一调的疏韵也别有一种“谐”处。《词律拾遗》卷六收吴文英的《西平乐》一首，后半阕十六句中有十三个四字短句。这种句式的整齐复沓也是一种“谐”，可以减少韵的负担。所以“十六句三叶韵”并不为少。

这种疏韵除利用句式的整齐复沓外，还可与句中韵（内韵）和双声叠韵等合作，得到新鲜的和谐。疏韵和间韵都有点儿“哑”，但在哑的严肃里，意义显出了重量。新诗逐行押韵的比较少，大概总是隔行押韵或押间韵。新诗行长，这就见得韵隔远，押韵疏了。间韵能够互相调谐，从十四行体的流行可知，隔行押韵，也许加点儿花样更和谐些。新诗这样减轻了韵脚的分量，只是我们有时还不免重读韵脚的老脾气。这得靠朗读运动来矫正。新诗对于韵的态度，是现代生活和外国诗的影响，前已提及。但这新种子，如本篇所叙，也曾在我们的泥土里滋长过，只不算欣欣向荣罢了。所以这究竟也是自然的发展。

作旧诗词曲讲究选韵。这就是按着意义选押合宜的韵——指韵部，不指韵脚。周济《宋四家词选》序论中说到各韵部的音色，就是为的选韵。他道：

“东”“真”韵宽平，“支”“先”韵细腻，“龟”“歌”韵缠绵，“萧”“尤”韵感慨，各具声响，莫草草乱用。

这只是大概的说法，有时很得用，但不可拘执不化。因为组成意义的分子很多，韵只居其一，不可给予太多的分量。韵部的音色固然可以帮助意义的表现，韵部的通押也有这种作用，而后者还容易运用些。作新诗不宜全押本韵，全押本韵嫌太谐太响。参用通押，可以哑些，所谓“不谐之谐”（现代音乐里也参用不谐的乐句，正同一理）；而且通押时供选择的韵字也增多。不过现在的新诗作者，押韵并不在诗韵，只以自己的蓝青官话为据，又常平仄通押，倒是不谐而谐的多。不过“谐韵”也用得着。这里得提到教育部制定的《中华新

韵》。这是一部标准的国音韵书，里面注明通韵；要谐，押本韵，要不谐，押通韵。有本韵书查查，比自己想韵方便得多。作方言诗自然可用方音押韵，也很新鲜别致的。新诗又常用“多字韵”或带轻音字的韵，有一种轻快利落的意味；这也在减少韵脚的重量。胡适之先生的“丁字韵”创始于新诗的“多字韵”，但他似乎用得太多。

现在举卞之琳先生《傍晚》这首短诗，显示一些不平常的押韵的样式。

倚着西山的夕阳
和呆立着的庙墙
对望着：想要说什么呢？
又怎么不说呢？

驮着老汉的瘦驴
匆忙的赶回家去，
忒忒的，足蹄敲着道儿——
枯涩的调儿！

半空里哇的一声
一只乌鸦从树顶
飞起来，可是没有话了
依旧息下了。

按《中华新韵》，这首诗用的全是本韵。但“驴”与“去”，“声”与“顶”是平仄通押；“阳”“墙”“驴”“顶”都

是跨句韵，“么呢”“说呢”，“道儿”“调儿”，“话了”“下了”，都是“多字韵”。而“么”“去”“下”都是轻音字，和非轻音字相押，为的顺应全诗的说话调。轻音字通常只作“多字韵”的韵尾，不宜与非轻音字押韵；但要求轻快流利的说话的效用时，也不妨有例外。

《国文教学》序

我们将近些年来写的关于国文教学的论文和随笔编成这本书，就题为《国文教学》。这里面以中学国文教学为主，大学的也有几篇论及。我们都做了多年的国文教师，也编过一些国文科的读物给青年们看，本书的各篇文字便根据这些经验写成。不过这些文字都偏重教学的技术方面，精神方面谈到的很少。因为精神方面部定的课程标准里已经定得够详细的。再说“五四”以来国文科的教学，特别在中学里，专重精神或思想一面，忽略了技术的训练，使一般学生了解文字和运用文字的能力没有得到适量的发展，也未免失掉了平衡。而一般社会对青年学生们要求的，却正是这两种能力；他们第一要学生们写得通，其次是读得懂。我们根据实际情形立论，偏向技术一面也是自然而然。

一般社会看得写比读重，青年们自己也如此。但在课程里和实际教育上，却是读比写重。课程里讲读的时数多于作文的时数，是因为讲读负担着三重的任务。讲读一方面训练了解的能力，一方面传播固有的和现代的文化，另一方面提供写作的范本。学生们似乎特别注重写作的范本。从前的教本偏偏重示范作用，没有读和写的比重问题发生。“五四”后

的教本兼顾三重任务，学生们感到模范文的缺少，好像讲读费了很多时间，并没有什么实用，因而就不看重它。不过这个问题很复杂，范文其实还只是一个因子。另一个因子是文言。“五四”后一般学生愿意写白话，写白话而读文言是矛盾。再一个因子是教学，教学应该读和写并重，可是讲读的时数既多，而向来教师也没有给予作文课足够的注意，便见得读重了。其实重读也只是个幻象，一般的讲读只是逐句讲解，甚至于说些不相干的话敷衍过去。学生们毫无参加和练习的机会，怎能够引起他们趣味，领导他们努力呢?

青年们不愿意读文言，尤其不愿意读古书，是因为不容易懂，并且跟现代生活好像无甚关系似的。若能在现行的标点分段之外，加上白话注释，并附适当的题解或导言，愿意读的人也许多些。到那时青年们也许就可以看出中国人虽然需要现代化，但总是我们中国人在现代化，得先知道自己才成；而这在现时还得借径于文言或古书。我们尽可以着手用白话重述古典，等到这种重述的古典成为新的古典时，尽可以将文言当作死文字留给专门学者学习，不必再放在一般课程里，但现时大家还得学习。可是现行课科标准规定初中一年起就将文言和白话混合教学，而文言的比例逐年加增，直到大学一年整个讲读文言为止——效果却不好。学生们不但文言没有学好，白话也连带着学得不够好。教本里选的文言花样太杂，固然使他们不容易摸着门路，而混合教学也使他们彷徨，弄不清文言和白话的分别。我们赞成本书附录里浦江清先生的主张，将白话和文言分别教学。并且主张文言的教学从高中开始，初中只学白话；大学一年也还该在作文课里使学生们读些白话范本。作文

该全写白话；文言教学的写的方面 只学到造句就成。

青年们不看重讲读，还有一个原故。他们觉得讲读总不免咬文嚼字费工夫，而实际的阅读只消了解大意就够；他们课外阅读，只求了解大意，快当得多。他们觉得只有这种广泛的阅读才能促进写作能力的发展；讲读在一年里只寥寥三四十篇，好象简直没有益处似的。但是没有受过相当的咬文嚼字的训练或是没有下过相当的咬文嚼字的工夫的人，是不能了解大意的，至少了解不够正确。学生们课外阅读，能以了解大意，还是靠多年的讲读教育——虽然这种讲读教育没有很大的效率——或是自修的工夫。不过阅读有时候不止于要了解大意，还要领会那话中的话，字里行间的话——也便是言外之意。这就不能太快，得仔细吟味；这就更需要咬文嚼字的工夫。再说课外阅读可以帮助增进写作的能力，固然是事实，但一目数行的囫囵吞枣的读下去，至多只能增进一些知识和经验，并不能领会写作的技术。要在写作上得益处，非慢慢咬嚼不可。一般人的阅读大概都是只观大意，并且往往随读随忘；虽然快得惊人，却是毫无用处。随读随忘，不但不能帮助写作，恐怕连增进知识和经验的效果也不会有。所以课外阅读决不能无条件的重视，而讲读还是基本。不过讲读不该逐句讲解，更不该信口开河，得切实计画，细心启发，让学生们多讨论，多练习，才能有合乎课程标准的效率。

这就要谈到师生的合作和学校的纪律了。讨论教学技术，无论如何精确，若是教师不负责任，不肯干，也是枉然。现在一般国文教师的情形，本书中有专篇讨论。我们觉得负责的教师真太少了。教师得先肯负责，才能谈到循循善诱，师

生合作。教师不负责，有的因为对教学本无兴趣，作教只是暂局。这种人只有严加淘汰一法。有的因为任课大多，照顾不及。这种人也许减少钟点调整待遇可望改善。有的却因为一般纪律不好，难以独严。学校纪律不好，有时固然由于一般政治和社会的情形，不是某一学校的责任，但多半还是由于学校当局不尽职或才力不足。只要当局能够和教师通力合作，始终一贯，纪律总可以相当严明的。话说回来，即使学校纪律不好；一个教师也还有他可负的责任。只要诚恳公正，他在相当的限度之内也还可以严格教学的，所谓事在人为。本书里许多文字虽然根据经验写成，却也假定了一些条件，如学校纪律相当好，教师肯负责的干等；从这方面看也就不免还是些理想。不过理想是事实之母，只要不是空想，总该能够一点一滴实现的。我们在期待着。

我们将自己的文字分编为上下两辑。另有浦江清先生《论中学国文》一篇，我们觉得其中精到的意思很多。感谢他的同意，让我们附录在这里。

叶圣陶　朱自清

1944年10月。

语文零拾

序

这本小书收集的可以说都是一些书评和译稿。我是研究文学的，这些文字讨论的不外乎文学与语言，尤其是中国文学与中国语言。我在大学里教授中国文学批评和陶渊明诗、宋诗等。这些书评可以见出我的意见，够不够“心得”，我不敢说，但总是自己的一些意见。因为研究批评和诗，我就注意到语言文字的达意和表情的作用。这里说“达意”和“表情”，因为照现代的看法，达意和表情可以分为两种作用，不该混为一谈。我们说达意，指的是字面或话面；说表情，指的是字里行间或话里有话。书评中论“历史在战斗中”，论“生活的方法”，论“修辞学的比兴观”，译文中论“调整语调”，都是取的这个角度，这个分析语义的角度。

中国语达意表情的方式在变化中，新的国语在创造中。这种变化的趋势，这种创造的历程，可以概括的称为“欧化”或“现代化”。《新的语言》这篇论文和《中国文学用语》这篇译文，都是讨论这问题的。《新的语言》曾引起吕叔湘先生的长篇讨论；承他指正的地方，这里已经改过了。讨论欧化，自然不能忽略中国语言的特性；王了一先生的《现代中国语法》最能表见这些特性，我的序文是他全书提要的说明。日本语

虽然跟我们的不同系，但他们借用汉字甚多，和我们的关系相当密切，他们语言的发展，足以供我们参考的地方不少；即如欧化问题，他们就差不多跟我们一样。所以这里也收了几篇读书笔记。

译文中《回到大的气派》可以看出时代的动向，不但是一国的动向，恐怕是全世界的动向罢？这里所主张的，也可以说是为人生的文学。将这篇译文和《短长书》里所叙的我们文坛的现势对照起来，也许很有趣味。《灵魂工程师》是苏联文坛的报道，虽然简单，却能得要领，说的也是为人生而文学。原作者的态度似乎够客观的。

书中译稿都用原来的题目。书评、书序、笔记等，却都另拟了新的题目，而将原作的名称附列在题下。这样可以指出讨论的中心和我的意旨所在，比较醒目。至于跟译文的题式一致，倒还在其次。这本小书由于钱实甫先生的好意而集成，并由他交给名山书局印出，这里谨向他致谢。

朱自清

1946年7月，成都。

陶诗的深度

——评古直《陶靖节诗笺定本》(《层冰堂五种》之三)

注陶诗的南宋汤汉是第一人。他因为《述酒》诗“直吐忠愤”,而“乱以痍诗,千载之下,读者不省为何语”,故加笺释。“及他篇有可发明者,亦并注之”[①]。所以《述酒》之外,注的极为简略。后来有李公焕的《笺注》,比较详些;但不止笺注,还采录评语。这个本子通行甚久,直到清代陶澍的《靖节先生集》止,各家注陶,都跳不出李公焕的圈子。陶澍的《靖节先生年谱考异》,却是他自力的工作。历来注家大约总以为陶诗除《述酒》等二三首外[②],文字都平易可解,用不着再费力去作注;一面趣味便移到字句的批评上去,所以收了不少评语。评语不是没有用,但夹杂在注里,实在有伤体例;仇兆鳌《杜诗详注》为人诟病,也在此。注以详密为贵;密就是密切,切合的意思。从前为诗文集作注,多只重在举出处,所谓“事”;但用“事”的目的,所谓“义”,也当同样看重。只重“事”,便只知找最初的出处,不管与当句当篇切合与否;兼重“义”才知道要找那些切合的。有些人看诗文,反对找出处;特别像陶诗,似乎那样平易,给找了出处倒

① 以上引语均见汤序注。

② 《蜡日诗》及《杂诗》第十二都极难解。

损了它的天然。钟嵘也曾从作者方面说过这样的话；但在作者方面也许可以这么说，从读者的了解或欣赏方面说，找出作品字句篇章的来历，却一面教人觉得作品意味丰富些，一面也教人可以看出那些才是作者的独创。固然所能找到的来历，即使切合，也还未必是作者有意引用；但一个人读书受用，有时候却便在无意的浸淫里。作者引用前人，自己尽可不觉得；可是读者得给搜寻出来，才能有充分的领会。古先生《陶靖节诗笺定本》用昔人注经的方法注陶，用力极勤；读了他的书才觉得陶诗并不如一般人所想的那么平易，平易里有的是“多义”。但“多义”当以切合为准，古先生书却也未必全能如此，详见下。

从《古笺定本》引书切合的各条看，陶诗用事，《庄子》最多，共四十九次，《论语》第二，共三十七次，《列子》第三，共二十一次。用吴瞻泰《陶诗汇注》及陶澍注本比看，本书所引为两家所无者，共《庄于》三十八条，《列子》十九条；至于引《论语》处两家全未注出，当时大约因为这是人人必读书，所以从略。这里可以看出古先生爬罗剔抉的工夫；而《列子》书向不及《庄子》煊赫，陶诗引《列子》竟有这么多条，尤为意料所不及。沈德潜说：“晋人诗旷达者征引《老庄》，繁缛者征引班杨，而陶公专用《论语》。汉人以下宋人以前，可推圣门弟子者渊明也。”[1] 照本书所引，单是《庄子》便已比《论语》多；再算上《列子》，两共七十次，超过《论语》一倍有馀。那么，沈氏的话便有问题了。历代论陶，大约六朝到北

① 《古诗源》九。

宋，多以为“隐逸诗人之宗”，南宋以后，他的“忠愤”的人格才扩大了。本来《宋书》本传已说他“耻复屈身异代”等等[①]。经了真德秀诸人重为品题[②]，加上汤汉的注本，渊明的二元的人格才确立了。但是渊明的思想究竟受道家影响多，还是受儒家影响多，似乎还值得讨论。沈德潜以多引《论语》为言。考渊明引用《论语》诸处，除了字句的胎袭，不外“游好在《六经》”、“忧道不忧贫”两个意思[③]，这里《六经》自是儒家典籍，固穷也是儒家精神，只是“道”是什么呢？渊明两次说：“道丧向千载”[④]。但如何才叫做“道丧”，我们可以看《饮酒》诗第二十云：“羲农去我久，举世少复真。汲汲鲁中叟，弥缝使其淳”。“真”与“淳”都不见于《论语》[⑤]，什么叫“真”呢？我们可以看《庄子·渔父》篇云：

真者，所以受于天也。自然不可易也。故圣人法天贵真不拘于俗。

“真”就是自然。“淳”呢？《老子》五十八章，“其政闷闷，其民淳淳”，王弼注云：

言善治政者无形无名，无事无政可举，闷闷然卒至于大

---

① 拙著《陶渊明年谱中之问题》中有辩，见《清华学报》九卷二期。

② 参看真德秀《跋黄瀛甫拟陶诗》，见《文集》三十六。

③ 《饮酒》诗第十六及《癸卯始春怀古田舍诗》第二。

④ 《示周椽祖谢》及《饮酒》诗第三。

⑤ 据日本森本角藏《四书索引》。

治，故曰“其政闷闷”也。其民无所争竞，宽大淳淳，故曰“其民淳淳”也。

陶《劝农》诗云：“悠悠上古，厥初生民，傲然自足，抱朴含真。”《感士不遇赋》云：“……抱朴守静，君子之笃素。自真风告逝，大伪斯兴……”。“抱朴”也是老子的话[①]，也就是“淳”的一面。“真”和“淳”都是道家的观念，而渊明却将“复真”“还淳”的使命加在孔子身上；此所谓孔子学说的道家化，正是当时的趋势[②]。所以陶诗里主要思想实在还是道家。又查慎行《诗评》论《归园田居》诗第四云：“先生精于释理，但不入杜耳”。此指“人生似幻化，终当归空无”二语。但本书引《列子》《淮南子》解“幻空”“归空无”甚确。陶诗里实在也看不出佛教影响。

陶诗里可以确指为“忠愤”之作者，大约只有《述酒》诗和《拟古》诗第九。《述酒》诗“庾词”太多，古先生所笺可以说十得六七，但还有不尽可信的地方，——比汤注自然详密得远了。《拟古》诗第九怕只是泛说，本书以为“追痛司马休之之败”，却未免穿凿。至于《拟古》诗第三，第七，《杂诗》第九，第十一，《读山海经》诗第九，本书也都以史事比附，文外悬谈，毫不切合，难以起信。大约以“忠愤”论陶的，《述酒》诗外，总以《咏荆轲》，《咏三良》及《拟古》诗，《杂诗》助成其说。汤汉说：“三良与主同死，荆轲为主报仇，皆托古以自见”。其实“三良”与“荆轲”都是诗人的熟题目；

① 十九章，“见素抱朴，少私寡欲。”

② 冯友兰《中国哲学史》下册六〇二至六〇四面。

曹植有《三良诗》，王粲《咏史》诗也咏“三良”，阮来得及有《咏史》诗二首，咏“三良”及荆轲事。渊明作此二诗，不过老实咏史，未必别有深意。真德秀、汤汉又以《拟古》诗第八“首阳”“易水”为说；但还只是偶尔断章取义。刘履作《选诗补注》乃云：“凡靖节退休后所作之诗，类多悼国伤时托讽之词。然不欲显斥，故以‘拟古’‘杂诗’等目名其题”，二十一篇诗就全变成“忠愤”之作了。到了古先生，更以史事枝节傅会，所谓变本加厉。固然这也有所本，《毛诗传郑笺》可以说便是如此；但毛郑所引史实大部分岂不也是不切合的！以上这些诗，连《述酒》在内，历来并不认为渊明的好诗。朱熹虽评《咏荆轲》诗“豪放”，但他总论陶诗，只说：“平淡出于自然”，他所重的还是“萧散冲澹之趣”[①]，便是那些田园诗里所表现的。田园诗才是渊明的独创；他到底还是“隐逸诗人之宗”，钟嵘的评语没有错。朱熹又说：“陶欲有为而不能者也”，这却有些对的。《杂诗》第五云：“忆我少壮时，无乐自欣豫。猛志逸四海，骞翮思远翥”。《饮酒》诗第十六及《荣木》诗也以“无成”“无闻”为恨。但这似乎只是少壮时偶有的空想，他究竟是“少无通俗韵，性本爱丘山”的人。

钟嵘说陶诗“源出于应璩，又协左思风力”。应璩诗存者太少，无可参证。游国恩先生曾经想在陶诗字句里找出左思的影响[②]。他所执出的共有七联，其中《招隐》诗，“杖策招隐士，荒涂横古今”，确可定为《和刘柴桑》诗“山泽久见招”、“荒途无归人”二语所本，“聊欲投吾簪”确可定为《和郭主

① 参看《朱子语类》卷百四十

② 述学社《国学月报汇刊》第一集一三九，一四0面。

簿》诗第一“聊用忘华簪”所本。本书所举却还有左思《咏史》诗“寂寂扬子宅”（为渊明《饮酒》诗“寂寂无行迹”所本），“寥寥空宇中”（为渊明《癸卯岁十二月中作》“萧索空宇中”所本，“遗烈光篇籍”（同上“历览千载书，时时见遗烈”所本），及《杂诗》“高志局四海”（为渊明《杂诗》“猛志逸四海”所本）四句。不过从本书里看，左思的影响并不顶大；陶诗意境及字句脱胎于《古诗十九首》的共十五处，字句脱胎于嵇康诗赋的八处，脱胎于阮籍《咏怀》诗的共九处。那么，《诗品》的话就未免不赅不备了。但就全诗而论，胎袭前人的地方究竟不多；他用散文化的笔调，却能不像“道德论”而合乎自然，才是特长。这与他的哲学一致。像“结庐在人境，而无车马喧”，“人生归有道，衣食固其端。孰是都不营，而以求自安”[1]。都是从前诗里不曾有过的句法；虽然他是并不讲什么句法的。

本书颇多胜解。如《命子》诗，“既见其生，实欲其可”的“可”字，注家多忽略过去，本书却证明“题目人以‘可’字，乃晋人之常”[2]。《和刘柴桑》诗，题下引《隋书·经籍志·注》，“梁有‘晋’柴桑令《刘遗民集》五卷，《录》一卷”。证“刘柴桑”即“刘遗民”。此事向来只据李公焕注，得此确证，可为定论。又“弱女虽非男，慰情良胜无”，或以为比酒之醨薄，或以为赋，都无证据。本书解为比，引《魏书·徐邈传》及《世说》，以见“魏晋人每好为酒品目，靖节亦复尔尔[3]。

① 《庚戌岁九月中于西田获早稻》诗。

② 卷一，十四页。

③ 卷二，十二页。

《还旧居》诗“常恐大化尽，气方不及衰”，次句向无人能解；本书引《礼记·王制》“五十始衰”，及《檀弓·郑注》，才知“常恐……不及衰”，即常恐活不到五十岁之意[①]。《饮酒》诗第十六“孟公不在兹，终以翳吾情”，旧注都以“孟公”为投辖的陈遵，实与本诗不切；本书据诗中境地定为刘龚，确当不易[②]。又第十八前以杨子云自比，后复以柳下惠自比。这二人间的关系，向来无人能说；本书却引《法言》及他书证明“子云以柳下惠自比，故靖节以柳下惠比之”[③]。又如《杂诗》第六起四句云：“昔闻长老言，掩耳每不喜；奈何五十年，忽已亲此事！”诸家注都不知“此事”是何事。本书引陆机《叹逝赋序》“昔每闻长老追计平生同时亲放；或凋落已尽；或仅有存者……”[④]，乃知指的是亲故凋零。

但书中也不免有疏漏的地方。如《停云》诗“岂无他人”，本书引《诗·唐风·杕杜》[⑤]，实不如引《郑风·褰裳》切合些。《命子》诗“寄迹风云，冥兹愠喜”，下句本书引《庄子》为解，不如引《论语》公冶长“令尹子文三仕为令尹，无喜色；三已之，无愠色”。《归园田居》诗第二“常恐霜霰志，零落同草莽”，上句无注，似可引《诗·小雅·頍弁》“如彼雨雪，先集维霰”，及《楚辞·九辩》“霜露惨凝而交下兮，心尚幸其弗济霰雪雰糅其增加兮，乃知遭命之将至”。这两句诗是所谓

① 卷三，五页，六页。
② 卷四，六页。
③ 原作，《小雅》误。
④ 卷三，十二页。
⑤ 卷三，十三页。

赋而比的。怨诗《楚调示庞主簿邓治中》末云："慷慨独悲歌，钟期信为贤"，"钟期"明指庞邓，意谓只有你们懂得我，不必引古诗为解。《答庞参军诗序》，"杨公所叹，岂惟常悲"；李公焕注，"杨公，杨朱也"。本书引《淮南子》杨子哭歧路故事，但未申其"义"。按《文选》有晋孙楚《征西官属送于陟阳侯作》诗，起四句五："晨风飘歧路，零雨被秋草。倾城远追送，饯我千里道"；这里的"歧路"只是各自东西的歧路，而不是那"可以南可以北"的了。可见这时候"歧路"一词，已有了新的引申义；渊明所用便是这个新义。"杨公所叹"只是"歧路"的代语，"叹"字的意思是不着重的。《和郭主簿》诗第一末云："遥遥望白云，怀古一何深"。本书解云："遥遥望白云"即"富贵非吾愿，帝乡不可期"也[1]。这原是何焯的话，富贵二语见《归去来辞》。但怀古与白云或帝乡究竟怎样关联呢？按《庄子·天地》篇，"华封人谓尧自：'失圣人鹑居而彀饮，鸟行而无章。天下有道，与物皆昌。千岁厌世，去而上仙。乘彼白云，至于帝乡。三患莫至，身无常殃，则何辱之有！"《怀古》也许怀的是这种乘白云至帝乡的古圣人。又第二末云："检素不获展，厌厌竟良月"，本书所解甚曲。"检素"即简素，就是书信；"检素不获展"就是接不着你的信。《饮酒》诗第十三"规规一何愚"，引《庄于·秋水》"适适然惊，规规然自失也"，不切，不如引下文"子乃规规然而求之以察，索之以辩。"《止酒》诗每句藏一"止"字，当系俳谐体。以前及当时诸作，虽无可供参考，但宋以后此等诗体大

[1] 卷二，十三页。

盛，建除、数名、县名、姓名、药名、卦名之类，不一而足，必有所受之。逆推而上，此体当早已存在，但现存的只《止酒》一首，便觉得莫名其妙了。本书引《庄子》"惟止能止众止"颇切；但此体源流未说及。

古先生有《陶靖节诗笺》，于民国十五年印行，已经很详尽。丁福保先生《陶渊明诗注》引用极多。《定本》又加了好些材料，删改处也有；虽然所删的有时并不应删，就加《停云》诗"搔首延伫"一句，原引《诗经·静女》"爱而不见，搔首踟蹰"和阮籍《咏怀》"感时兴思，企首延伫"，《定本》却将阮籍济一条删去了。我们知道陶渊明常用阮诗，他那句话兼用《静女》及《咏怀》或从《静女》及《咏怀》脱胎，是很可能的；古先生这条注实在很切合。《定本》所改却有好的，如《饮酒》诗第十八的注便是（详上文）。《诗笺》中四言诗注未用十分力，《定本》这一卷里却几乎加了篇幅一半。

什么是宋诗的精华

——评石遗老人（陈衍）评点《宋诗精华录》（商务印书馆出版）

本书仿严羽高棅的办法，分宋诗为初盛中晚四期，每期的诗为一卷。第一卷选诗二十九家，一百十七首，其中近体九十六首。第二卷选诗十八家，二百三十九首，其中近体一百六十四首。第三卷选诗三十二家，二百十二首，其中近体一行八十六首。第四卷选诗四十家，一百二十二首，其中近体一百零二首。全书并选诗一百二十九家，六百九十首，其中近体五百四十八首，占百分之七十九强，可见本书重心所在。《自序》云：

如近贤之桃唐宗宋，祈响徐仲车、薛浪语诸家，在八音率多土木，甚且有土木而无丝竹金革。焉得命为“律和声”“八音克谐”哉！故本鄙见以录宋诗，窃谓宋诗精华乃在此而不在彼也。

开宗明义，便以近体为主。所谓“宋诗精华在此而不在彼”，可以就音律而言，也可以就宋诗全体而言。照前说，老人的意见似乎和傅玉露相近；傅氏为张景星等《宋诗百一钞》（《宋诗别裁》）作序，有云：“宫商协畅，何贵乎腐木湿鼓！”

不过傅氏就宋诗论宋诗，老人却要矫近贤之弊，用意各不相同罢了。照后一说，便有可商榷处。从前翁方纲选宋人七律，以为宋人七律登峰造极。本书所录七绝最多，七律次之，多选七律，也许与翁氏见解相同。多选七绝，却是老人的创举。他说过：

今人习于沈归愚先生各别裁集之说，以为七言绝句必如王龙标、李供奉一路，方为正宗；以老杜绝句在盛唐为独创一格，变体也。……沈归愚墨守明人议论故耳。

（《石遗室诗话》，商务本，卷三，八页。）

老人此说，也有所本。近人是宋湘，老人已自言之（即在引文中，文繁，从略）。再远还有叶燮，他在《原诗》中说：

杜七绝轮禾奇矫，不可名状，在杜集中另是一格，宋人大概学之。宋人七绝，大约学杜者十六七，学商隐者十三四。

又说：

宋人七绝，种族各别，然出奇入幽，不可端倪处，竟有轶驾唐人者。若必曰唐，曰供奉，曰龙标以律之，则失之矣。

看了这些话，老人的多选七绝也就不足怪了。

可是若说宋诗精华专在近体，古体又怎样呢？王士祯古诗选录五古以选体为主，唐代只收陈、李、韦、柳而不收杜，

似乎还是明人见解。七古却以为自杜以后，尽态极研，蔚为大国，所收直到元代的虞集，吴渊颖为止。可是所选的诗似乎偏重妥帖敷愉一种，排奡者颇少。这是《宋诗钞·序》所谓“近唐调”者。选宋人七古而求其“近唐调”，那么，选也可，不选也可。但是宋人古体的长处似乎别有所在，所谓“妥帖”“排奡”，大概得之。五七古多如此，而七古尤然。这自然从杜韩出，但五言回旋之地太少，不及七言能尽其所长，所以七古比五古为胜。我们可以说这些诗都在散文化，或说“以文为诗”。不过诗的意义，似乎不该一成不变，当跟着作品的变化而渐渐扩展。“温柔敦厚”固是诗，“沉着痛快”也是诗。《宋诗钞》似乎只选后一种，致为翁方纲所诋，他在《石洲诗话》中说，《宋诗钞》所选古诗实足见宋诗真面目，虽然不免有粗犷的。石遗老人论古诗，重在结想“高妙（《诗话》十二贸）。本书所选，侧重在立意新妙，合于所论。但工于形容，工于用事，工于组织，都是宋人古体诗长处，似乎也难抹煞不论。宋人近体自“江西派”以来，有意讲求句律，也许较古体精进些；可是古体也能发挥光大，自辟门户，若以精华专归近体，似乎不是公平的议论。我想老人论古诗语，原依白石《诗说》立言，并非盱衡全局。至于选录宋诗，原是偏主近体之音律谐畅者，以矫时贤之弊；古体篇幅太繁，若面面顾到，怕将成为庞然巨帙，所以只从结想“高妙”者着手。序中“精华”云云，想是只就近体说，一时兴到，未及深思，便成歧义了。

本书分期，颇为妥帖自然。向来论宋诗的，已经约略有此界画，老人不过水到渠成，代为拈出罢了。至于选录标准，

可于评点及圈点中见出。本书评点扼要，于标示宗旨和指导初学，都甚方便。大抵首重吐属大方。此事关系修养，不尽在诗功深浅上。如评钱惟演《对竹思鹤》云："有身分，是第一流人语。"（一·一）陈与义《次韵乐文卿北园》云："五六濡染大笔，百读不厌。"（三·一）苏轼《和子由踏青》云："不甚高妙景物，名大家能写得恰如分际，小名家则非雅事不肯落笔矣。"（二·二0）这都说的是胸襟广阔，能见其大。又评黄鲁直《宿旧彭泽怀陶令》云："古人命名，未尝非用意有在。但专就名字上着笔，终近小巧。"（二·二三）《题竹石牧牛》云："用太白《独漉篇》调甚妙，但须少加以理耳。"（二·二六）按此处语太简略，其详见《诗话》十七（一页），以为如诗语"何其厚于竹而薄于石"，未免巧而伤理了。又评陈师道《妾薄命》云："二诗比拟，终嫌不伦。"（二·二九）《放歌行》第一首云："终嫌炫玉。"（二·三0）所谓"不伦"，当是说得太亲昵，失了身 分之意。又评乐雷发《送丁少卿自桂帅移镇西蜀》云："如用'瑞露'等字，终嫌小方。"又评文同《此君庵》云："谚所谓'巧言不如直道'，这是墨守明人议论的所不敢说的。"老人不甚喜欢禅语。评饶节云："诗多禅语，非浅尝者比，然兹所不录。"（三·八）又评苏轼《百步洪》云："坡公喜以禅语作达，数见无味。此诗就眼前篙眼指点出，真非钝根人所及矣。"（二·一四）老人能够领略非浅尝的禅语而不喜东坡以禅语作达，大约也是觉得他太以此自炫了。至于不选饶节禅语之作，或因禅太多而诗太少之故。不过禅学影响于诗甚大，有人说黄山谷的新境界全是禅学本领。这层似尚值得详论。大方不但指思想，也指才力。书中评严羽云："沧浪有诗话，论

诗甚高，以梓为喻。而所造不过如此。专宗王孟者，囿于思想，短于才力也。”（四、六）老人论诗，所以不主一格。他说过：“知同体之善，忘异量之美，皆未尝出此。”（《诗话》十二，一页）评秦观《春日五首》之一云：“遗山讥‘有情’二语为‘女郎诗’。诗者，劳人思妇公共之言，岂能有雅颂而无国风，绝不许女郎作诗耶?”(二·三三)

大方而外，真挚与兴趣也是本书选录的标准。评苏舜卿《哭曼卿》云：“归来句是实在沉痛语”（一·一一）。评梅尧臣《悼亡》之三云：“情之所钟，不免质言，虽过当，无伤也。”（一·一三）《殇小女称称》之二云：“末十字苦情写得出”（一·一六,。评黄鲁直《次韵吴宣义三径怀友》云：“末四句沉痛”(二·二四)。《次韵文潜》开：“沉痛语一二敌人千百”（二·二八)。评陈师道《妾薄命》之一云：“沉痛语，可以长接顾长康之于桓宣武”（二·二九)。评陆游《沈氏小园》等作云：“古今断肠之作，无如此前后三首者”（二·二八)。这都是真挚之作。语不真挚而入选者也有，那必是别有可取处。评王安石《寄阙下诸父兄兼示平甫兄弟》云：“虽非由衷之言，而说来故自动听”（二·四)。黄鲁直《次韵子瞻武昌西山》云：“并子瞻于次山，付诸一慨，此时境地同也。”（二·二五）评尤袤，送吴待制守襄阳》云：“酬应之作，然三四六语有分寸”（三·一三)。都可见。评黄鲁克《题伯时画严于陵钓滩》云：“此兴到语耳。”（二·二五)《病起荆江亭即事》十首之一云：“兴会之作”(二·二六)。老人并不特别看重伫兴之作，《诗话》三有评说(四页)，所以此二诗评语也只轻描谈写出之。但于蔡襄，欧阳修、苏轼、陆游梦中 四诗（一·六；一·九；二·一一；三·二

七)，却极端推重，以为“如有神助”，甚至说“四诗之高妙为四君生平所未曾有。”（三·二七）欧作确奇，而一句一意，没有多少组织的工夫。陆作贴切便利，“自然”可喜。苏作可称“兴会”。蔡作句奇意不奇。老人推许似乎太过了些。这和他论王安石诗，以“柳叶鸣蜩暗绿”二首压卷（二·六），同是难解。又评穆修《贵侯园》云：“善戏谑兮，不为虐分。”（一·八）孔武仲《瓜步阻风》云：“第二句甚趣”（二·三七）。杨万里《题钟家村石崖》云：“末七字使人失笑”（三·二一）。诗杂诙谐，杜甫晚年作品实开风气（胡适之先生《白话文学史》说)。宋人颇会学他。老人也赏识这一种的。

自来论诗文，都重模拟。死的模拟，所谓画死人坐像，不足重；重在能变化，能以故为新，所谓脱胎换骨的便是。本书评语往往指出诗句蓝本；其按而不断者都是能变化的。这种评语不但有助于诗的多义，兼能指点初学的人。有时也指出死模拟的句子，告诉人不可学。评陈师道《赠欧阳叔弼》云：“末二句学杜而得其皮者，切不可学”（三·三O至三一)。但评陈与义《再登岳阳极感赋》云：“五六学杜而得其骨者”（三·二)。得皮是死，得骨便活了，避熟就生也是活法，也是变。评苏舜钦《中秋夜吴江亭上对月怀前宰张子野及寄君谟蔡大》云：“望月怀人语数见不鲜矣，此作颇能避熟就生。”（一·一一）变化其实也是创新；纯粹的创新是可遇而不可求的。评王安石《壬辰寒食》云，“起十字无穷生清新。”（二·四）苏轼《题西林壁》云：“此诗有新思想，似未经人道过。”（二·一三）杨万里《池口移舟入江再泊十里头潘家湾阻风不止》云：“写逆风全就江水西流著想，惊人语乃未经人道矣。”（三·一

九至二0）诚斋诗中，新境较多，但时流于巧，巧就不大方了。老人评徐照《柳叶词》云："新巧而行"，也不满意于那巧味。书中于用字，造句，押韵，也偶然评及。用字如陈师道《和李使君九日登戏马台》云："三四加'堪'字'更'字，便不陈旧"（二·三二）。这也是变。又如文同《北斋雨后》云："'占'字'寻'字下得切"（二·三六）。造句如黄鲁直《宿旧彭泽怀陶令》云："铸词有极工处"（二·二三）。唐庚、张求诗云："工于造句"（三·一0）。押韵如楼钥《求仲抑招游山归途遇雨》云："押'及'韵如抛砖落地，从《左氏传》'师何及'句来"（三·五）。都颇精当。只有辩黄鲁直《醇遂得蛤蜊复索舜泉》诗中"前"字韵诸语（二·二二至二三），未免牵强附会。其实那"前"字与"边"字同意，并无趁韵之嫌；"世人籍口"，未知何指，似不足辩。书中尤重章句组织。评古诗常有"辞费"之语。如梅尧臣名作《范饶州坐中客语食河豚鱼》云："此诗绝佳者，实只首四句，余皆辞费。然所谓探骊得珠，其馀鳞爪之物，听之而已"（一·一二）。组织工者曰"健"，就是"经济的"之意。句健易，全诗健难。老人评苏轼《王维吴道子画》云："大凡名大家诗，每篇必有一二惊人名句，全篇方镇压得住；其鳞爪之处，亦不处处用全力也"（二·八）。这是为名大家辩护，实在是组织不容易。近体也如此，所以古今诗话，摘句者多，录全篇者少。《石遗室诗话》中论此最精云：

作近体诗，患在意不足。如七律诗八句，奈无八句之意，则空滑搪塞，无所不至矣。但果是作手，尚张罗得来，八句

中有两三句三四句可味，馀亦可观耳。意有 馀，而后如截奔马，如临水送将归，非施手段善含蓄不 可。意仅足，则剡溪归棹，故作从容，故有馀地，工干 作态而已。(《诗话》十一页)

书中详近体诸作，不大说及组织，实因全美的少，一一指疵，未免太烦。只有组织特别者才有说明。评郑文市《厥题》云："案此诗首句一顿，下三句连作一气说，体格独创。唐人中唯太白，'越王勾践破吴归'一首，前三句一气连说，末句一扫而空之。此诗异曲同工。善于变化"（一·二）。陈师道《春怀示邻里》云："此诗另是一种结构，似两绝句接成一律"（二·三二）。杨万里《题沈子寿旁观录》云："倒戟而入作法"（三·一九）。这三首诗若不细加吟味，是会囫囵看过的。

书中选录的诗甚有别裁，而且宋人诗话中称道的，和有关诗家掌故的作品，大抵也都在选中。读此书如在大街上走，常常看见熟人。评论诗家，如王安石（二·六）苏轼（二·一六）黄鲁直（二·二四）朱熹（三·一二）陆游（三·二九）刘克庄（四·一一）等人，语虽简短而能扼要，绝非兴到振笔者可比。至于说诗，更是老人的长处。如说王安石《元丰行》（二·一），《明妃曲》（二·二），抉出用意，鞭辟入里，古今人所未道及。又如黄鲁直《戏作林夫人欸乃歌》之一（二·二三），时序先后，颇不易明，老人一语点破，便觉豁然。评语中也间有附会处，上文论押韵，已举一条。他如评王安石《歌元丰》云："微有杨子幼'豆落为萁'意"（二·四）。细味原诗，却绝无此意。与《元丰行》《后元丰行》不同，只"南山"二字，涉想

过远，才有此评，但他自己也不深信，所以只说“微有”。不过书中如此附会处极少。评语中间论改诗。欧阳修《丰乐亭小饮》云：“第五句以太守而说游女丑，似未得体，当有以易之”（一·九）。原诗云：“看花游女不知丑，古妆野态争花红”，这是诙谐语，与苏轼《于潜女》貌异心同；重在游女之朴真，不在品题美丑。再说诗并非作给游女看，也不是作给州民看，乃是给朋友们看的；既非宣教，何苦以体统相绳呢？又《招许主客》诗五六句云：“更扫广庭宽百亩，少容明月放清光”；评云：“‘少容’若作‘多容’，更佳”。明月清光何限？即“横扫广庭宽百亩”，岂能尽容其放开来？说“少容”，是比较的多之意，意曲而趣；改“多容”就未免太“直道”了。

诗文评的发展

——评罗根泽《中国文学批评史》第一、二、三分册：《周秦两汉文学批评史》、《魏晋六朝文学批评史》、《隋唐文学批评史》（商务印书馆）与朱东润《中国文学批评史大纲》（开明书店）

“文学批评”是一个译名。我们称为“诗文评”的，与文学批评可以相当，虽然未必完全一致。我们的诗文评有它自己的发展；现在通称为“文学批评”，因为这个名词清楚些，确切些，尤其郑重些。但论到发展，还不能抹杀那个老名字。老名字代表一个附庸的地位和一个轻蔑的声音——“诗文评”在目录里只是集部的尾巴。原来诗文本身就有些人看作雕虫小技，那么，诗文的评更是小中之小，不足深论。一面从《文心雕龙》和《诗品》以后，批评的精力分散在选本和诗话以及文集里，绝少系统的专书，因而也就难以快快的提高自己身分。再说有许多人以为诗文贵在能作，评者往往不是作手，所评无非费话，至多也只是闲话。不过唐宋以来，诗文评确还在继承从前的传统发展着，各家文集里论文论诗之作，各家诗话，以及选本、评选本、评点本，加上词话、曲品等，数量着实惊人。诗文评虽在附庸地位，却能独成一类，便因为目录学家不

得不承认这种发展的情势。但它究竟还在附庸地位，若没有“文学批评”这个新意念新名字输入，若不是一般人已经能够郑重的接受这个新意念，目下是还谈不到任何中国文学批评史的。

清末我们开始有了中国文学史。“文学史”虽也是输入的意念，但在我们的传统中却早就有了根苗。六朝时沈约、刘勰都论到“变”，指的正是文学的史的发展，所以这些年里文学史出的不算少，虽然只有三四本值得读的。中国文学批评史的出现，却得等到“五四”运动以后，人们确求种种新意念新评价的时候。这时候人们对文学取了严肃的态度，因而对文学批评也取了郑重的态度，这就提高了在中国的文学批评——诗文评——的地位。二十年来我们已经有了至少五种中国文学批评史，进展算是快的，在西方，贵创作而贱批评的人也不少，他们虽有很多文学批评的著作，但文学批评史一类著作似乎还是比文学史少的多。我们这二十来年里，文学批评史却差不多要追上了文学史。这也许因为我们正在开始一个新的批评时代，一个从新估定一切价值的时代，要从新估定一切价值，就得认识传统里的种种价值，以及种种评价的标准，于是乎研究中国文学的人有些就将兴趣和精力放在文学批评史上。再说我们对现代中国文学所用的评价标准，起初虽然是普遍的——其实是借用西方的——后来就渐渐参用本国的传统的，如所谓“言志派”和“载道派”——其实不如说是“载道派”和“缘情派”。文学批评史不止可以阐明过去，并且可以阐明现在，指引将来的路；这也增高了它的趣味与地位。还有，所谓文学遗产问题，解决起来，不但用得

着文学史，也用得着文学批评史。中国文学批评史发展得相当快，这些情形恐怕都有影响。

第一个人大规模搜集材料来写中国文学批评史的，得推郭绍虞先生。他搜集的诗话，我曾见过目录，那丰富恐怕还很少有人赶得上的。他写过许多单篇的文字，分析了中国文学批评里的一些重要的意念，启发我们很多。可惜他那部《中国文学批评史》只出了上册，又因为写的时期比较早些，不免受到不能割爱之处，加上这种书还算在草创中，体例自然难得谨严些。罗先生的书，情形就不相同了。编制便渐渐匀称了，论断也渐渐公平了。这原也是自然之势。罗先生这部书写到五代为止，比郭先生写到北宋的包括的时期短些，可是详尽些。这原是一部书，因为战时印刷困难，分四册出版，但第四册还没有出。就已出的三册而论，这是一部值得细心研读的《中国文学批评史》。“文学批评”原是外来的意念，我们的诗文评虽与文学批评相当，却有它自己的发展，上文已经提及。写中国文学批评史，就难在将这两样比较得恰到好处，教我们能以靠了文学批评这把明镜，照清楚诗文评的面目。诗文评里有一部分与文学批评无干，得清算出去；这是将文学批评还给文学批评，是第一步。还得将中国还给中国，一时代还给一时代。按这方向走，才能将我们的材料跟那外来意念打成一片，才能处处抓住要领；抓住要领以后，才值得详细探索起去。罗先生的书除绪言（第一册）似乎稍繁以外，只翻看目录，就教人耳目清新，就是因为他抓得住的原故。他说要兼揽编年、纪事本末、纪传三体之长，创立一种“综合体”。有时也不必拘泥体例：如就一般的文学批评而言，隋唐显与

魏晋南北朝不同，所以分为两期。但唐初的音律说，则传南北朝衣钵，便附叙于南北朝的音律说后。他要做到章学诚所谓“尽其天而不益以人”的客观态度（一册三六至三八面）。能够这样才真能将一时代还给一时代。《隋唐文学批评史》（三册）开宗明义是两章“诗的对偶及作法”上下。乍看目录，也许觉得这种琐屑的题目不值得专章讨论，更不值得占去两章那么重要的地位；可是仔细读下去，才知道它的重要性比“音律说”（在二册中占两章）有过之无不及，著者特别提出，不厌求详，正是他的独见；而这也正是切实的将中国还给中国的态度。

《绪言》里指出“西洋的文学批评偏于文学裁判及批评理论，中国的文学批评偏于文学理论”。“中国的批评，大都是作家的反串，并没有多少批评专家。作家的反串，当然要侧重理论的建设，不侧重文学作品的批评”。又说中国的“批评不是创作的裁判，而是创作的领导”（一册一四、一五面）。他以为这是因为中国文化“尚用重于尚知，求好重于求真”（一册一六至一七面）。这里指出的事实大体是不错的；说是“尚用重于尚知”，也有一部分真理。但是说作家反串地“就当然侧重理论”，以及“求好重于求真”，似乎都还可以商榷。即如曹丕、曹植都是作家，前者说文人“各以所长，相轻所短”（《典论论文》），后者更说“常好人讥弹其文，有不善者应时改定”（《与杨德祖书》），都并不侧重理论。罗先生称这些为“鉴赏论”（二册七八至七九面），鉴赏不就是创作的批评或裁判么？照罗先生的意思，这正是求真；照曹植的话看，这也明明是求好——曹丕所谓长短，也是好与不好的别名。而西

方的文学裁判或作家作品的批评，一面固然是求真，一面也还是求好。至于中国的文学理论，如载道说，却与其说是重在求好，不如说是重在求真还贴切些。总之，在文学批评里，理论也罢，裁判也罢，似乎都在一面求真，同时求好。我们可以不必在两类之间强分轻重。至于中国缺少作家作品的系统的批评，儒家尚用而不尚知，固然是一个因子，道家尚玄而不尚实，关系也许更大。原来我们的“求好”的艺术论渊源于道家，而道家不信赖语言，以为“言不尽意”，所以崇尚“无端崖之辞”。批评到作家和作品、便不免着实，成了“小言”有端崖之辞，或禅宗所谓死话头。所以这种批评多少带一点“陋”；陋就是见小不见大。中国文学批评就此没有得着充分的发展；它所以不能成为专业而与创作分途并进，也由于此。至于现代西方人主张“创作必寓批评”“批评必寓创作”，如书中所引朱光潜先生的话，却又因为分业太过，不免重枝节而轻根本，所以百尺竿头，更进一步。这一步为的矫正那偏重的情形，促进批评的更健全的发展。但那批评和创作分业的现象，还要继续存在，因为这是一个分业的世界。中国对作家和作品的批评，钟嵘《诗品》自然是最早的一部系统的著作，刘勰《文心雕龙》也系统的论到作家，这些个大家都知道。但是大家都忽略了清代几部书。陈祚明的《古诗选》，对入选作家依次批评，以辞与情为主，很多精到的意思。《四库全书总目提要》集部各条，从一方面看，也不失为系统的文学批评，这里纪昀的意见为多。还有赵翼的《瓯北诗话》分列十家，家各一卷，朱东润先生说是“语长而意尽，为诗画中创格”（《批评史大纲》三六八面），也算得系终的著作。此外就都是零碎的材

料了。罗先生提到“制艺选家的眉批总评”，以为毫无价值(一册一六面，参看八面)。这种选家可称为评点家。评点大概创始于南未时代，为的是给应考的士子揣摩；这种选本一向认为陋书，这种评点也一向认为陋见。可是这种书渐渐扩大了范围，也扩大了影响，有的无疑能够代表甚至领导一时创作的风气，前者加宋末方回的《瀛奎律髓》，后者加明末钟惺、谭元春的《古唐诗归》。文学批评史似乎也应该给予这种批评相当的地位，才是客观的态度。其实选本或总集里批评作家或作品的片段的话，是和选本或总集同时开始的。王逸的《楚辞章句》，该算是我们第一部总集或选本，里面就有了驳班固论《离骚》的话。班氏批评屈原和《离骚》，王氏又批评他的批评，这已经发展到二重批评的阶段了。原来我们对集部的工作，大致有两个方向。一是笺注，是求真；里面也偶有批评，却只算作笺注的一部分。《楚辞章句》里论《离骚》，似乎属于这一类。又加《文选》里左思《魏都赋》张载注，论到如何描写鸟将飞之势，如何描写台榭的高，比较各赋里相似的句子，指出同异，显明优劣，那更清楚的属于这一类。二是选录，是求好；选录旨趣大概见于序跋或总论里，有时更分别批评作家以至于作品。晋代挚虞的《文章流别》和李充的《翰林论》是开山祖师，他们已经在批评作家和作品了。选本的数量似乎远在注本之上，但是其中文学批评的材料并不多，完整的更少，原因上文已经论及。别集里又有论诗文等的书札和诗，其中也少批评到作家和作品；序跋常说到作家了，不过敷衍的多，批评的少，批评到作品的更是罕见。诗话文话等，倒以论作家和作品为主，可是太零碎；摘句鉴赏，

尤其琐屑。史书文苑传或文学传里有些批评作家的话，往往根据墓志等等。墓志等等有时也批评到作品，最显著的例于是元稹作的杜甫的《墓志铭》，推尊杜甫的排律，引起至今争议莫决的李杜优劣论。从以上所说，可见所谓文学裁判，在中国虽然没有得着充分的发展，却也有着古久的渊源和广远的分布。这似乎是不容忽视的。

但是罗先生这部书的确能够借了“文学批评”的意念的光将我们的诗文评的本来面目看得更清楚了。他在《魏晋六朝文学批评史》里特立专章阐述“文体类”的理论（二四至四一面）。从前写文学史至文学批评史的人都觉得这种文体论琐屑而凌乱，没有给予充分的注意。可是读了罗先生的叙述和分析，我们能以看出那种种文体论正是作品的批评。不是个别的，而是综合的；这些理论指示人们如何创作如何鉴赏各体文字。这不但见出人们如何开始了文学的自觉，并见出六朝时那新的“净化”的文学概念如何形成。这是失掉的一环，现在才算找着了，连上了。这一分册里《文学概念》一章（一至一七面），叙述也更得要领，其中“萧纲的鼓吹郑邦文学”和“徐陵的编辑丽人艳歌”，各占了一个独立的节目。还有上文提过的第三分册的头两章《诗的对偶及作法》，跟“文体类”有同样的作用，见出律诗是加何发展的，也见出“元稹、白居易的社会诗论”的背景的一面来。再说魏晋时代开始了文学的自觉以后，除文体论外，各种的批评还不少。这些批评，以前只归到时代或作家批评家的名下，本书却分立“创作论”和“鉴赏论”两章来阐述（二册七0至八一面），面目也更清楚了。《周秦两汉文学批评史》里还提到“古经中的辞令论”（五三

面），这也是失掉的一环。春秋是“诗”和“辞”的时代；那时“诗”也当作“辞”用，那么，也可以说春秋是“辞”的时代。战国还是“辞”的时代。辞令和说辞如何演变为种种文体，这里不能讨论（章学诚《文史通义·诗教篇》曾触及这问题，但他还未认清“辞”的面目）现在只想指出孔子的“辞达而已矣”那句话和《易传》里“修辞立其诚”那句话，对后世文论影响极大，而这些原都是论“辞”的。从这里可见“辞令论”的重要性。可是向来都将“文”和“辞”混为一谈，又以为“辞”同于后世所谓的“文辞”，因此就只见其流，不见其源了。《文选》序曾提出战国的“辞”，但没有人注意。清代阮元那么推重《文选》，他读那篇序时，却也将这一点忽略了。罗先生现在注意到“古经中的辞令论”，自然是难得的，只可惜他仅仅提了一下没有发挥下去。第三分册里叙述史学家的文论，特立“文学史观”一个节目（八九至九一面）；这是六朝以来一种新的发展，是跟着文学的自觉和文学概念的转变来的。前面说过“文学史”的意念在我们的传统中早就有了根苗，正是指此。以前的文学史等，却从没有这么清楚的标目，因此就隐蔽了我们传统中这个重要的意念。这一分册叙述“古文论”（一0三至一五一面），也很充实，关于韩愈，特别列出“不平则鸣”与“文穷益工”一目（一三三至一三四面），这是韩愈的重要的文学见解，不在“惟陈言之务去”以下，但是向来没有得着应得的地位。本书《绪言》中说到“解释的方法”，有“辨似”一项，就是分析词语的意义，在研究文学批评是极重要的。文学批评里的许多术语沿用日久，像滚雪球似的，意义越来越多。沿用的人有时取这个意义，有时取那个意

义，或依照一般习惯，或依照行文方面，极其错综复杂。要明白这种词语的确切的意义，必须加以精密的分析才成。书中如辨汉代所谓“文”并不专指诗赋（一册九八面），又如论到辞赋的独特价值就是在不同于诗，而汉人将辞赋看作诗，“辞赋的本身品性，当然被他们埋没不少，辞赋的当时地位，却赖他们提高好多”（一册一二0面），都是用心分析的结果，这才能辨明那些疑似之处。

朱先生的《中国文学批评史大纲》，《自序》里说：“这本书的叙述特别注重近代的批评家”（四面）；他的书大部分以个别的批评家标目，直到清代《白雨斋词话》的著者陈廷焯为止。他的“远略近详”的叙述，恰好供给我们的需要，弥补我们的缺憾。这还是第一部简要的中国文学批评全史，我们读来有滋味的。这原是讲义稿，不是“详密的中国文学批评史”，《自序》里说得明白。我们只能当它“大纲”读着；有人希望书里叙述得详备些，但那就不是“大纲”了。《自序》中还说这本书是两次稿本凑合成的，现在却只留下一处痕迹，第三十七章里说：“东坡少游于柳词皆不满，语见前”（一九六面），前面并不见；这总算不错了。作为“大纲”，本书以批评家标目，倒是很相宜的；因为如《自序》所说，“这里所看到的，常常是整个的批评家”（四面）。朱先生关于中国文学批评的著作很多，《读诗四论》（商务）之外，还有许多研究历代批评家的论文，曾载在武汉大学的《文哲学报》上，现在听说已集成一书，由上海开明书店印行了。《读诗四论》和那些论文都够精详的，创见不少。他取的是客观的分析的态度。《大纲》的《自序》里提到有人“认为这本书不完全是史实的叙述，而有

时不免加以主观的判断”。朱先生承认这一点，他提出“史观的问题”，说“作史的人总有他自己的立场”（五面）。本书倒是有夹叙夹议的，读来活泼有味，这正是一因。但是朱先生的史观或立场，似乎也只是所谓“释古”，以文学批评还给文学批评，中国还给中国，一时代还给一时代。这似乎是现代的我们一般的立场，不见其特别是朱先生主观的地方。例如书中叙“盛唐”以后论诗大都可分二派：“为艺术而艺术，如殷璠、高仲武、司空图等”，“为人生而艺术，如元结、白居易、元稹等”（九三至九四面）。两派的存在得着外来的意念来比较而益彰，又如论袁枚为王次回辩护道：“次回《疑雨集》，与《随园诗话》所举随园、香亭兄弟之诗论之，非特与男女性情之得其正者无当，即赠勺采兰，亦不若是之绘画裸陈也。……若因风趣二字，遂使次回一派，以孽子而为大宗，固不可矣。”（三六三面）这可以说是“雅正”的传统，不过是这时代已经批评的接受了的，和上例那一对外来的传统的意念的地位一般。这些判断都反映着我们的时代，与其说是主观的，不如说是客观的，可是全书以陈廷焯作殿军，在这末一章里却先叙庄械谭频道：“清人之词，至庄谭而局势大定，庄谭论词无完书，故以亦峰（廷焯字亦峰）之说终焉”。（三九六面）这个判断是客观的，但标目不列代表的批评家庄谭，只举出受庄氏影响的陈氏，未免有些偏畸或疏忽。然而这种小节是不足以定主客观之辨的。

《大纲》以个别的批评家标目，这些批评家可以说都是代表一个时代，一个派别或一种理论的批评家，著者的长处在能够根据客观的态度选出了一些前人未曾注意的代表批评家。如

南宋反对“江西派”的张戒（三十章），清代论诗重变的叶燮（六十一章），第一个有文学批评史的自觉的纪昀（六十七章），创诗话新格的赵翼（七十章），他们的文学批评，一般的文学史，似乎都不大提及，有些简直是著者第一次介绍和我们相见。此 外如金人瑞和李渔各自占了一章的地位（六十三，六十四章），而袁宏道一章（五十章）中也特别指出他推重小说戏曲的话（二六面），这些都表现着现代的客题态度。这种客观的态度，虽然是一般的，但如何应用这种态度，还得靠著者的学力和识力而定，并不是现代的套子，随意见可以套在史实上。论金人瑞批评到他的评点（三三七，三四 0 面），并征引他的《西厢记》评语（三三八面），论钟惺、谭元春一章（五十一章），也征引《诗归》里的评语；论到近代批评，是不能不给予评点公平的地位的。因此想到宋元间的评点家刘辰翁，他评点了很多书，似乎也应该在这本书里占个地位。书中论曹丕兄弟优劣，引王夫之《姜斋诗话》：“曹子建之于子垣，有仙凡之隔，而人称子建，不知子垣，俗论大抵如此”。以为“此言若就文学批评方面论之，殆不可废”（二五面，参看二七面），最是公平的断语。又评钟嵘持论“归于雅正”（六八面）向来只说钟氏专重“自然英旨”，似乎还未达一间。至于论严羽：“吾国文学批评家，大抵身为作家，至于批判古今，不过视为馀事。求之宋代，独严羽一人，自负识力，此则专以批评名家者”（一八四面）。这确是独到之见。两宋诗话的发达，培养出这种自觉心，也是理有固然，只是从来没人指出罢了。其他如论元稹“持论虽与白居易大旨相同，而所见之范围较大，作诗之母题较多，故其对人之批评，亦不若居易之苛”（九九

面)。论柳冕“好言文章与道之关系，与韩愈同，然有根本不同者，愈之所重在文，而冕之所重在道”（一O六面)。似乎也都未经人说及。书中又指出陆机兄弟“觉在新绮”，而皇甫谧和左思的《三都赋序》持“质实”之说（三二面)；人们一向却只注意到齐代裴子野的《雕虫论》。明初高棅的《唐诗品汇》列杜甫为大家，好像推尊之至，但书中指出他不肯当杜甫是“正宗”（二二三面)。韩愈的文统——文统说虽到明代茅坤才明白主张（二四七至二四八面)，但韩愈已有此意，这里依郭绍虞先生的意见——五经而下，列举左氏、庄、《骚》、太史公、司马相如、刘向、扬雄（《进学解》，《答刘正夫书》)。本书指出明代王世贞又以庄、列、淮南、左氏为“古四大家”（二三八面)，这种异同该是很有意义的。又如引曾国藩日记“古文之道，与骈体相通”，说“此为曾氏持论一大特点，故其论文，每每从字句声色间求之”（三九二面)。这也关系一时代一派别的风气。以上各例，都可见出一种慎思明辨的分析态度。

历史在战斗中

——评冯雪峰《乡风与市风》(作家书屋)

雪峰先生最早在《湖畔》中以诗人与我们相见，后来给我们翻译文学理论，现在是给我们新的杂文了。《乡风与市风》是杂文的新作风，是他的创作；这充分的展开了杂文的新机能，讽刺以外的批评机能，也就是展开了散文的新的机能。我们的白话散文，小说除外，最早发展的是长篇议论文和随感录，随感录其实就是杂文的一种型。长篇议论文批判了旧文化，建设起新文化；它在这二十多年中，由明快而达到精确，发展着理智的分析机能。随感录讽刺着种种旧传统，那尖锐的笔锋足以教人啼笑皆非。接着却来了小品文，虽说“天地之大，苍蝇之微”，无所不有，然而基础是打在“身边琐事”上。这只是个人特殊的好恶，表现在玩世哲学的光影里。从讽刺的深恶痛疾到玩世的无可无不可，本只相去一间，时代的混乱和个性的放弛成就了小品文的一时之盛，然而盛极则衰，时代的路向渐渐分明，集体的要求渐渐强大，现实的力量渐渐逼紧；于是杂文便成了春天第一只燕子。杂文从尖锐的讽刺个别的事件起手，逐渐放开尺度，严肃的讨论到人生的种种相，笔锋所及越见深广，影响也越见久远了。《乡风与市风》可以说正是这种新作风的代表。

“乡风”是农民和下层社会妇女的生活的表现，“市风”是大都会知识者生活的表现。前者似乎比较单纯些，一面保守着

传统，一面期待着变。后者就复杂得多，拥抱过去，憧憬将来，腐蚀现在，各走各的路，并且各说各的理。传统是历史，过去是历史，那期待，那憧憬，甚至那腐蚀，也是历史孕育出来的，所谓矛盾的发展。雪峰先生教人们将种种历史的责任“放在自己的肩上”，“因为这个历史到底是我们自己的历史”；这样才能够“走上自觉的战斗的路”。这是现在的战斗，实际的战斗；必须整个社会都走上这条路，而且“必须把战线伸展到生活和思想的所有的角落去”。这战斗一面对抗着历史，一面领导着历史。人们在战斗中，历史也在战斗中。可是“乡风”也好，“市风”也好，现在都还没有自觉的向战斗的路上吹，本书著者所以委曲的加以“分析，批判，以至否定”，来指明这条路。

乡风的主角农民和妇女，大抵是单纯的。他们相信还好主义，相信烈女节妇，似乎都是弱者的表现；可是也会说“世界是总要变一变的”。有时更“不惜自己的血”去反抗敌人，像书中所记浙东的种种情形，“这便是弱者在变成强者”了。单纯得善良，也单纯得勇敢，真是的。根柢在“对于现实生活的执着”。书中论一个死了丈夫或死了儿子的乡下女人的啼哭，说这个道理，最为鞭辟入里：

但最主要的，是她在这样的据点上，用以和人生结合的是她的劳动和她的生命，和丈夫或儿子谋共同生活，共回抵抗一切患难与灾害，对一切都以自己的劳动和生命去突击，于是，单纯而坚实的爱就从为了生活的战斗中产生。唯其以自己的劳动和生命向着“利害的”，“经济的”生活突击，于是超

“利害的”，超“经济的”爱和爱的力就又那样的强毅，那样地浑然而朴真。（也正是在这上面，消费阶层的人们立即显出了自私和薄情了。）而在生活的重压下，却不仅这爱和爱的力不能不表现为一切的坚忍，集中于对于现实生活的执着，并且因此就更粘住那据点，更和据点胶结得紧了：——这又是生活所限制了他们，使他们不能走得更远一点。于是，一到所粘住的据点失去，便不能不被无边际的朦胧所压迫，被空虚所侵，而感到无可挽救似的凄哀。（一一六至一一七面）

这种单纯的执着，固然是由历史在支配着，可是这种执着的力量，若有一天伴随上“改进自己的地位的要求”，却能够转变历史；过去如此，现在也如此。即使是“市风”的主角知识者，如今也生活在“混乱”中。“这正是旧的生活观念的那一向还巩固的物质基础，也被实际生活的冲击而动摇着了罢?”不错的，于是有些人将注子压在“老大”上，做着复古的梦，但是“老大”只“作为造成历史的矛盾的地盘而有用”，“历史的矛盾”就是历史在战斗中，“老大”该只是战斗的经验多的意思才有道理。除了这样看，那就老大也罢，古久也罢，反正过去了，永远过去了，永远死亡了——一个梦，一个影子，抓不住的。又有些“自赏”着美丽的理想。而这也只是“对于永远过去了的白昼的没有现实根据的梦想，以对于黄昏的依恋及其残存的微光，注向于黑黑的午夜，仿佛有那么一支发着苍白的光的蜡烛，奄奄一息地在黑影里朦胧地摇晃。”“这样的理想主义当然是所谓苍白的，而拥抱它的人也自然是苍白无力的人：这一拥抱就是他的消失!”那拥抱过去的人虽不一定“苍

白无力”，可也不免外强中干——外强是自大，中干是自卑。总之，这两种人都是空虚的：

如果我们是因为空虚，则无论拥抱过去时代，无论拥抱将来的美的世界，都依然是空虚的罢。假如我们的空虚是从我们现在而来的，那么我们便会真实的觉得：过去时代像是灰白的尸体，而美的将来也简直是纸糊的美人。（一三五面）

重节操的人似乎算是强者了。然而至多只做到了有所不为的地步；其次由于“胆小而虚伪的历史观察和对于人生实践的迂拙而消极的态度”，更只止于洁身自好，真是落到了“为节而节”的末路；又其次“终于将这德行还附上了庸俗的矫揉造作以至钓名沽誉的虚伪的面目”。一向士大夫所以自立，所以自傲的这德行，终于在著者的书页里见得悲哀，空虚，甚至于虚无了。他在《谈士节兼论周作人》一文的结尾道：“我们是到了新的时代；历史的悲哀和空虚将结束于伟大的叛逆，也将告终于连这样的空虚和悲哀也不可能了的时代。”这末尾一语简直将节操否定得无影无踪；可是细心读了那上文委曲的分析，切实的批判，便知这否定决非感情用事，而不由人不相信。这篇文字论士节这般深透，我还是初见，或许是书中最应该细心的。还有，悲观主义也由空虚而来。这是“像浮云一般的东西，既多变化，而又轻如天鹅绒似的”。在悲观者本人“也只是一种兴奋剂，很难成为一种动力，对于人也至多有一点轻尘似的拂扰之感，很少有引起行为的影响”。但是如愤世者所说，“现在是连悲观也悲观不起来也”。悲观者自己是疲劳

了，疲劳到极点了，于是随波逐流，行尸走肉，只是混下去。这就比悲观主义更危险，更悲哀。

著者特别指出这样一种人：

> 用厌烦的心情去看可厌烦的世界，可并不会因此引起对于世界的绝望或反抗，却满足于自己的厌烦，得意着他那已经浸入到灵魂深底里去的一些文化上的垃圾，于是对一切都冷淡，使自己完全游乏在自私的市侩主义里。……这种人是一种混杂体……蒙盖在厌世的个人主义下面，实质上是市侩主义和赤精的利己主义。（一二九面）

这里指的就是三十年来流行世界的玩世主义，也正是空虚或虚无的表现。著者认为绝对的虚无主义就是绝对的利己主义；因为“人虚无到绝对的时候，实在就非利己到绝对不可，那时，就连虚无主义也并非必要的了。反之，如果要利己到绝对，也就非虚无到绝对不可”。他认为市侩主义正是一种虚无主义，所以也就是一种利己主义了。这利己主义到了“惟利是逐”的地步，“却是非空虚到极点不可”。现在人都以‘心目中无国家民族’一句话，咒骂并不以惟利是逐，或利己主义为羞了的人们，殊不知在他们的心底的深处，是在感到连他们自己都是快要不存在了。”这种种都是腐蚀现在的人。

这种种“市风”其实都是历史在战斗中的曲折的阵势，历史在开辟着那自觉的路。著者曾指出“老人”也可以用；又说“还有那在黎明以前产生的理想主义”，是会成为现实主义的；又说悲观主义者也会变成战士。这些也都在那曲折的阵势或

“历史的矛盾”中。有了这些，那自觉的战斗的路便渐渐分明了。“人总是主动的”，“必须去担当社会矛盾的裂口和榨轧；去领受一种力以抵抗另一种相反的力”。这里“人”指人民也指个人。

大概，人原是将脚站在实地上才觉得自己存在的罢，也原是以自己的站，自己的脚力，却占领世界的罢。……人怎能不从世界得到生活的实践的力，又怎能不从自己的实践去归入到世界的呢？（一六六至一六八面）

这就是“相信自己有力量”，就是“自信”。这里说到世界。著者认为“高度的民族文化是向着更广泛的高度的人类价值的发展；而在战斗的革命的民族，这就是民族之高度的革命性的表现”。

说到战斗，自然想到仇恨，许多人特别强调这仇恨。著者自然承认这仇恨的存在，但他说“爱与同情心之类，在现在，其实大半是由仇恨与仇恨的斗争所促成的。”他说：

人类的悠久的生活斗争的历史，在人类精神上的最大的产物是理性和对同类的爱，但这两者都是从利害的相同的自觉上而发生，而发展起来的。人们在相互之间追寻着同情和同类的爱者，主要地是爱理性指使，起因于相互的利害关系，也归结于相互的利害关系。（一五三面）

然而“人在社会的利害关系中不仅从社会赋予了个人，同

时也时时在从个人向社会突进着，赋予着的。而这种赋予的关系及其力量，在为共同利害的斗争上，就特别表现得明白并发展到高度。”于是“在共同利害的关系中便产生超利害的关系，在为共同利害的斗争中便产生超害的伟大的精神。——人类的出路就在这里。”著者特别强调“战友之间的爱”，认为“即使完全不提到那战斗的目的和理想，单抽出那已经由共同战斗而结成的友爱的情感和方式来看，都已经比一般友爱更坚实，也更逼近一步理性和艺术所要求的人类爱了。”这种爱的强调给人喜悦和力量。

这些可以说是著者所认为的“科学的历史方法和历史真理”。这种历史方法和历史真理自然并非著者的发见，然而他根据自己经验的“乡风与市风”，经过自己的切实的思索，铸造自己严密的语言，便跟机械的公式化的说教大相径庭，而成就了他的创作。书中文字虽然并没有什么系统似的，可是其中的思想却是严密的，一贯的。而弥漫着那思想的还有那一贯的信心，著者在确信他所说的每一句话。你也许觉得他太功利些：他说的“怀古之情也是一种古的情感”，他说的对于将来的“做梦似的幻想”，他说的“虚无的‘超利害’的幻想”不免严酷了些；他攻击那“厌世的个人主义”或玩世主义，也不免过火了些。可是你觉得他有他的一贯的道理，他在全力的执着这道理，而凭了这本书，你就简直挑不出他的错儿。于是你不得不徬徨着，苦闷着。这就见出这本书的影响和力量。著者所用的语言，其实也只是常识的语言，但经过他的铸造，便见得曲折、深透，而且亲切。著者是个诗人，能够经济他的语言，所以差不多每句话都有分量；你读的时候不容跳过一句两

句，你引的时候也很难省掉一句两句。文中偶然用比喻，也新鲜活泼，见出诗人的本色来。本文所以多引原书，就因为原书的话才可以表现著者的新作风，因而也更可以表现保持着亲切；没有讽刺文的尖锐，可是保持着深刻，而加上温暖；不像长篇议论文的明快，可是不让它的广大和精确。这本书确是创作，确在充分的展开了杂文的新机能；但是一般习惯了明快的文字的人，也许需要相当大的耐心，才能够读进这本书去。

生活方法论

——评冯友兰《新世训》(开明书店)

这本书一名《生活方法新论》。这是二十年来同类的书里最有创见最有系统的一部著作。同时又是一部有益于实践的书。书中所讨论的方法似乎都是著者多年体验得来的，所以亲切易行；不像有些讲修养方法的立论虽高，却不给人下手处，讲生活方法而不指出下手处，无论怎样圆妙，也只是不兑现的支票，那是所谓“戏论”。戏论的生活方法不是方法，读者至少当下不能得到什么益处。固然，实践是一步步的实践，读了一本书当下就成贤成圣，那是不可能的。但是本书中所指示的生活方法多是从日常行事中下手，一点不含糊，当下便可实践，随时随地都可实践。书中说：

> 但如果一个人于事亲的时候，对于每一事，他只须想他所希望于他的儿子者如何，则当下即可得一行为的标准，而此标准对于此行为，亦是切实底而又合适底。一个人于待朋友的时候，对于每一事他只须想，他所希望于朋友者若何，则当下即可得这一行为的标准，而此标准对此行为，亦是切实底而又合适底。(四一至四二面)

这样实践下去便是“做人”。而做人即是“照着圣人的标准

‘做’者”（二九面）。

有一位朋友从《中学生》上读了本书前一两篇，曾经写信来说，抽象的议论太多，恐怕读者不会感到亲切，也未必能找到下手处。关于下手处，上节已论。本书虽以抽象的议论为主，但多引“眼前所见底事为例证”（八面），这便见得亲切，也便指示了下手处。书中又常引证小说和笑话，增加趣味。这都是所谓“能近取譬”。但例证自然不能太多；不太多的例证似乎也尽够了，不是所谓“罕譬而喻”，抽象的议论只说及一类一类的事，诚然会“常使人感觉宽泛，不得要领”（四〇至四一面）。但要一件一件事的说，必不免挂一漏万，而且太琐屑太冗长，会教人不能终卷。古圣先贤的教训也有零碎的说及一件一件事的，虽是切实，可是天下没有相同的事，实践起来，还得自加斟酌（参看四一面）。本书只举例证，用来烘托那些议论，启发读者，折中于两者之间，是很得当的。再说，同是抽象的议论，可以是“死的教训”或“似乎不能应用的公式”（参看七至八面），也可以是著者“真实自己见到者”（一七六面）。若是前者，自然干燥无味；可是若是后者，却能使人觉有一种“鲜味”（参看一七五、一七六面）。本书的议论似乎是属于后者，虽然是抽象的，并不足病。读者只要细细咀嚼，便可嚼出味来。就青年人说，高中二三年级和大学生都该能读这部书。但现在一般青年人读惯了公式的议论文，不免囫囵吞枣的脾气。他们该耐着性儿读这部书；那么，不但可得着切实的生活方法，还可以得着切实的阅读训练。

“五四”运动以来，攻击礼教成为一般的努力，儒家也被波及。礼教果然渐渐失势，个人主义抬头。但是这种个人主义

和西方资本评论的社会的个人主义似乎不大相同。结果只发展了任性和玩世两种情形，而缺少严肃的态度。这显然是不健全的。近些年抗战的力量虽然压倒了个人主义，但是现在式的中年人和青年人间，任性和玩世两种影响还多少潜伏着。时代和国家所需要的严肃，这些影响非根绝不可。还有，这二十年来，行为的标准很纷歧；取巧的人或用新标准，或用旧标准，但实际的标准只是“自私”一个。自私也是于时代和国家有害的。建国得先建立行为的标准；建立行为的标准同时也就是统一的行为的标准——生活方法标准化。这部书在这件工作上有它的效用。这部书根据宋明道学家的学说，融合先秦道家的学说，创成新论。宋明道学家是新儒家。“五四”以来一般攻击的礼教，也是这些新儒家的影响所造成。但那似乎是他们的流弊所至。他们却有他们的颠扑不破的地方；可惜无人阐明发挥，一般社会便尔忽略，不能受用他们的好处。本书著者能够见到那些颠不扑不破的道理，将它们分析清楚，加以引申补充，教读者豁然开朗，知道宋明道学家的学说里确有许多亲切的做人的道理，可以当下实践。这差不多是一个新发现。再者，道家的学说，一般总以为是消极的，不切世用。本书著者却指出道家对于利害有深广而精彻的衡量，可以作我们生活的指针。而教人放宽胸眼一层，也可以补儒家的不足。这两层著者在《中国哲学史》里已经说及。不过本书发挥得更畅罢了。这也是一个有用的发现。

本书所论的生活方法，有些是道德的，有些是非道德的——可是不违反道德的规律的（五至六面）。第一篇是《尊理性》，这是本书的骨干。以下各篇都从尊理性派衍而出。现在

是理性的时代，理性的重要最显明易见。尊理性是第一着，是做人的基本态度。《行忠恕》是说怎样对人。《为无为》着重“无所为而为底无为”（六三面），是说怎样对事。《道中庸》是说行为要“恰好或恰到好处”（八四面）。“守冲谦”是教人“重客观”、“高见识”、“放眼界”（一一三面）。《调情理》是教人“有情而不为情所累”（一三六面）。《致中和》是说健全的人格以及人和社会的分际。《励勤俭》是教人“自强不息”（一六一面）“有馀不尽”（一六六面）。《存诚敬》是说要“有真至精神”，并要“常提起精神”（一七七面）。《应帝王》是说“作首领的人应该无为”（一八六面）。这几篇是相当衔接着的，著者思想的顺序从这儿各篇简略说明里可见。《调情理》篇说到“无‘我’的成分之恕”（一四一面），实践起来，效用最易看出。而《为无为》篇论兴趣和义务，更是我们所急应知道的，著者的见解给我们勉励，同时给我们安慰。这里引那末一段儿：

一个人一生中所作底事，大概可以分为两部分。一部分是他所愿意作者，一部分是他应该作者。合乎他的兴趣者，是他所愿意作者；由于他的义务者，是他应该作者。道家讲无所为而为，是就一个人所愿意作底事说，儒家讲无所为而为，是就一个人所应该所底事说。道家以为，人只须作他所愿意作底事，这在事实上是不可能的。儒家以为，人只应该作他所应该作底事，这在心理上是过于严肃底。他们必须将道家在这一方面所讲底道理，及儒家在这一方面所讲底道理，合而行之，然后可以得一个整个底无所为而为底人生，一个在这方面是无为

底人生。（七九面）

本书的特长在分析意义；这是本书成功的一个主要原因，全书从《绪论》起，差不多随时在分析一些名词的意义，这样立论便切实不宽泛，不致教人起无所捉摸之感。《绪论》里解释“所谓新论之新”，分为五点（四至一一面），便是一例。但最重要的还是分析“无为”和“中”两个词的意义。“无为”共有六义，著者一一剖解，可以说毫无遗蕴（五八至六二面）。“中”的歧义也多，著者拨正一般的误解，推阐孔子朱子的本意，也极精彻圆通（《道中庸》篇）。此外，如解“忠”为“己之所欲，亦施于人”（三八面），并加以发挥（《行忠恕》篇）。以及逐层演释“和”的意义（《致中和》篇），都极见分析的工夫。这种多义或歧义的词，用得太久太熟，囫囵看过，总是含混模糊，宽泛而不得要领。著论的人用甲义，读者也许想到乙义；同一篇论文里同一词，前面用甲义，后面就许用乙义丙义，再后面或者又回至甲义。这样是不会确切的，也不能起信。所以非得作一番分析的工夫，不能有严谨的立论。这需要多读书，多见事，有理解力，有逻辑和语文的训练，四样儿缺一不可。从前有过逻辑文的名称，像本书的文体才可以当得起这个名词。本书著者冯先生还有《新理学》，《新事论》两部书（商务版），文体相同，但前者性质专门些。长于分析文体的还是金岳霖先生，他的哲学论文多能精确明畅，引人入胜。金先生的白话文似乎比较纯粹，冯先生的还夹着不少文言成分，即各自成为一家。我觉得现在的青年人多不爱读议论文和说明文，也不爱作，不会作。这实在不切世用。高中二三年级和大

学生即使只为学习写作，也该细读本书和《新事论》。他们读惯了公式的论文，缺少分析的训练；这两部书正是对症的药。而且无论学习白话文或文言文，这两部书都能给他们帮助，因为这两部书里文言成分不少。

短长书

书业的朋友谈起好销的书，总说翻译的长篇小说第一，创作的长篇小说第二；短篇小说和散文，似乎顾主很少，加上戏剧也重多幕剧，诗也提倡长诗（虽然诗的销路并不佳），都可见近年读书的风气。这些都只是文学书。这两三年出版的书，文学书占第一位，已有人讨论（见《大公报》）；文学书里，读者偏爱长篇小说，翻译的和创作的，这一层好像还少有人讨论。本文想略述鄙见。

有人说这是因为钱多，有人说这是因为书少。钱多，购买力强，买得起大部头的书；而买这些书的并不一定去读，他们也许只为了装饰，就像从前人买《二十四史》陈列在书架上一样。书少，短篇一读即尽，不过瘾，不如长篇可以消磨时日。这两种解释都有几分真理，但显然不充分，何以都只愿花在长篇小说上？再说买这类书的多半是青年，也有些中年。他们还在就学或服务，一般的没有定居；在那一间半间的屋子里还能发生装饰或炫耀的兴趣的，大概不太多。他们买这类书，大概是为了读。至于书少，诚然。但也不一定因此就专爱读起长篇小说来，况且短篇集也可以很长，也可以消磨时日，为什么却少人过问呢？

主要的原因怕是喜欢故事。故事没有理论的艰深，也不会

惹起麻烦，却有趣味，长篇故事里悲欢离合，层折错综，更容易引起浓厚的趣味，这种对于趣味的要求，其实是一种消遣心理。至于翻译的长篇故事更受欢迎，恐怕多少是电影的影响。电影普遍对于男女青年的影响有多大，一般人都觉得出；现在青年的步法、歌声，以至于趣味和思想，或多或少都在电影化。抗战以来看电影的更是满坑满谷，这就普遍化了故事的趣鼓掌（话剧的发达，也和电影有关，这里不能详论）。我们这个民族本不注重说故事，第一次从印度学习，就是从翻译的佛典学习（闻一多先生说）；现在是从西洋学习。学生暂时自然还赶不上老师，所以一般读者喜爱翻译的长篇小说，更甚于创作者。当然，现在的译笔注重流畅而不注重风格，使读者不致劳苦，而现在的一般读者从电影的对话里也渐渐习惯了西洋人怎样造句和措辞，才能达到这地步。

现在中国文学里，小说最为发达，进步最快，原已暗示读者对于故事的爱好。但这个倾向直到近年来读者群的的扩大才显明可见。读者群的扩大，指的是学生之外加上了青年和中年的公务人员和商人。这些人在小学或中学时代的读物里接触了现代中国文学，所以会有这种爱好。读者群的扩大不免暂时降低文学的标准，减少严肃性而增加消遣作用。现代中国文学开始的时候，强调严肃性，指斥消遣态度，这是对的。当时注重短篇小说，后来注重小品散文，多少也是为了训练读者吟味那严肃的意义，欣赏那经济的技巧。这些是文学的基本条件。但将欣赏和消遣分作两橛，使文学的读者老得正襟危坐着，也未免苦点儿。长篇小说的流行，却让一般读者只去欣赏故事或情节，忽略意义和技巧，而得到娱乐；娱乐就是消遣作用，但这

不足忧，普及与提高本相因依。普及之后尽可渐渐提高，趣味跟知识都是可以进步的。况且现在中国文学原只占据了偏小的一角，普及起来才能与公众生活密切联系，才能有坚实的基础，取旧的传统文学和民间文学而代之。

文学不妨见仁见智，完美的作品尽可以让严肃的看成严肃，消遣的看成消遣，而无害于它的本来的价值。这本来的价值却不但得靠严肃的研究，并且得靠消遣的研究，才能抉发出来。这是书评家和批评家的职责，而所谓书评和批评包括介绍而言，我们现时缺乏书评（有些只是戏台里喝彩，只是广告，不能算数），更缺乏完美的公正的批评。前者跟着战区的恢复，出版的增进，应该就可以发达起来，后者似乎还需较长时期的学习与培养。有了好的书评家和批评家，才能提高读者的趣味，促进文学平衡的发展；那时不论短长书，该都有能欣赏的公众。但就现阶段而论，前文所说的倾向却是必然的，并且也是健康的。

修辞学的比兴观

——评黎锦熙《修辞学比兴篇》(商务印书馆)

这部书原是一本讲义，民国十四年写定(《自序》)。而这本讲义又是《文心雕龙比兴篇校释》一文的扩大(七十二面)。所以体例和一般修辞学书颇不同。《自序》里说，“宏纲之下，细目太张。例句号码，数逾三百。诂训校订，曼衍纷纭。”这是真话。书是三十二开本，一百十面，只论显比，自然够详的，也够繁的。书中主要部分以“句式”为纲，而黎先生称那些句式为“修辞法”(一面)；这却暗示着指点方法的意思，与一般的修辞教科书又相同了。不过本书所取的是所谓“综合而博涉的讲法”，与教科书之整齐匀称不一样，并不像是给初学者指点方法的。这是体例上自相矛盾的地方。

《自序》里说：“修辞学所说的，只能在批评上指导上反省上呈露一些实效，并没有什么大用处。那么，这种综合而博涉的讲法，也许比那法令条文似的许多规律，或者肤廓不切的许多理论，倒可多得点益处。”这是黎先生的辩护。但本书若有些用处，似乎还只在“批评上”。《自序》里又说：“一个人要专靠着修辞学的修习而做出好文章或者说出漂亮话来，那是妄想。”这是不错的。修辞学和文法一样，虽然可以多少帮助一点初学的人，但其主要的任务该是研究语言文字的作用和组

织，这可以说是批评的。明白这一层，文法和修辞学才有出路[1] 本书作者虽然还徘徊于老路尽头，但不知不觉间已向新路上走了，这个值得注意。

本书的毛病在杂。《自序》里说："刘勰（《比兴》）之篇，陆机（《连珠》）之作，既成专释，理应别出；嵌入其中，不免臃肿。"这是体制的杂。不过真觉得"臃肿"的是附录的那篇《春末闲谈》，白费了五面多。刘、陆之作，就全书而言，放在里边还不算坏。书中例句，古文大概到韩愈而止，是《马氏文通》的影响。韩愈以后的也可引，但甚少（只四例），韵文却到皮黄剧本而止。韩愈以后那四例，零零落落，不痛不痒的，尽可以换去。书中有白话文例二十二个。六个不曾注出处，似乎是随手编的。其馀出于《石头记》、《儒林外史》、《老残游记》的五个，出于鲁迅《阿Q正传》及徐志摩《曼殊斐儿》的四个，出于译文的七个。选的太少，范围太狭，不足以代表白话文。况且欧化的白话文和译文，其句式乃至显比，较古文及旧韵文变化很多，值得独立研究。附合讨论，不足以见其特色，而又附得那样少，近于敷衍门面，简直毫无用处。不如将这二十二例一律删除，专论旧体，倒干脆些。这是选例的杂。至于用所谓"晋唐译经"体（《自序》）为纲，白话文为说明，又是文体的杂了。

幸而也有不杂的地方。一是"诂训"《诗经》喻句，并探讨比兴的意义，二是选释陆机的《演连珠》，三是校释《文心·比兴篇》。体制虽因此而杂，却见出黎先生心力有所专注，和

---

[1] 参看 I. A. Richards, The Philosophy of Rhetoric, PP3 - 8.

"肤廓不切的理论"不一样。就中说"连珠之文，比多成例"，虽受了严译《穆勒名学》的暗示（严译"三段论"为"连珠"），但为别的修辞学所不及，还算是新鲜的。《比兴篇》的校释却全录范文澜先生《文心雕龙讲疏》，别无发明。论《诗经》似乎是黎先生最著意的，全书百分之四十都是《诗经》的讨论。句式（二）云："以物为比，或事相方，物德事情，前文具足，喻句之内，不复重述"（十四面）。"若说《诗》者，不明此例：本诗之中，德已前举，喻即后随；乃对于喻，多方附会。夫以附会，广说'比'义，说《诗》通病，千载于兹！"（十六至十七面）他举"颙颙卬卬"，如圭如璋"等句旧说，加以驳议。又论"如切如磋，如琢如磨"旧说，以为"道理愈说愈精，比喻似乎也愈切愈妙，却和诗人本意愈离愈远了"（三十八面）。这些话甚得要领。

但是黎先生所解释的喻义，却太抵只据人情，未加考证，难以征信。他自己说："所比的东西和所用的词在古代是常俗所晓，到后来却渐渐地晦塞了"（四十二面），可见没有考证的工夫是不行的。但如书中说"析薪如之何？匪斧不克。娶妻如之何？匪媒不得"云："这不但不相似，而且相反了：斧析薪是劈开，人说媒是合拢。只有'克''得'两字比上了。"又举类似的"伐柯如何？匪斧不克。娶妻如何？匪媒不得"，说是"牵强不切的比喻"（均六十九面）。但是诗人多以薪喻婚姻[①]，黎先生所举两例之外，还有《汉广》的"翘翘错薪"，《绸缪》的"绸缪束薪"，《车舝》的"析其柞薪"，都是的。这当与古

① 马瑞辰《毛诗传笺通释》十一。又胡承珙《毛诗后笺》一也有意义相同的话。

代民俗有关，尚待考证；用“牵强不切”四字一笔抹杀，是不公道的。不过本书提出广说比义和切说比义两原则，举例详论，便已触着语言文字的传达作用一问题，这就是新路了。书中论《诗经》兴义也颇详细。所引诸家说都很重要，参考甚有用。但所说“兴”的三义（七十四面），还有朱熹差不多，是不能结束旧公案（参看八十四面）的。

所以本书只能当作不完备的材料书用。可是在这方面也还有些缺点，如引比兴旧说，有吕祖谦一条（七十九至八十面）不注出处。这见于《吕氏家塾读诗记》二，还易检寻；不过引文有删节，未曾标明。又朱熹两条，第二条不注出处。这一条其实是三条，黎先生似乎从《诗经传说汇纂》首卷下抄出。首尾两条原见于《诗传遗说》和《朱子语类》，中间一条却惭愧，还不知本来的出处。又惠周惕一条引“鹤林吴氏”，黎先生“按吴氏原文”云云。吴泳有《诗本义补遗》已佚，所谓“原文”，实系据《困学纪闻》三转引，不加注明，会令人迷惑。这些地方可见本书虽定稿于民国十四年，却始终是仓卒成编，未经细心校订。这是教读者遗憾的。

1937年。

中国语的特征在那里

——序王力《中国现代语法》(商务印书馆)

现在所谓“语法”或“文法”，都是西文“葛朗玛”的译语；这是个外来的意念。我国从前只讲“词”，“词例”，又有所谓“实字”和“虚字”。词就是虚字，又称“助字”；词例是虚字的用法。虚实字的分别，主要的还是教人辨别虚字；虚字一方面是语句的结构的成分，一方面是表示情貌、语气、关系的成分。就写作说，会用虚字，文字便算“通”，便算“文从字顺”了。就诵读说，了解虚字的用例，便容易了解文字的意义。这种讲法虽只着眼在写的语言——文字——上，虽只着眼在实际应用上，也可以属于“语法”的范围，不过不成系统罢了。——系统的“语法”的意念是外来的。中国的系统的语法，从《马氏文通》创始。这部书无疑的是划时代的著作。著者马建忠借镜拉丁文的间架建筑起我国的语法来，他引用来分析的例子是从“先秦”至韩愈的文字——写的语言。那间架究竟是外来的，而汉语又和印欧语相差那么远，马氏虽然谨严，总免不了曲为比附的地方。两种文化接触之初，这种曲为比附的地方大概是免不了的；人文科学更其如此，往往必需经过一个比附的时期，新的正确的系统才能成立。马氏以后，著中国语法的人都承用他的系统，有时更取英国语法参照；虽然说略不同，取例或到唐以来的文字，但没有什么根本的变化。直到

新文学运动时代，语法或国语文法的著作，大体上还跟着马氏走。不过有一些学者也渐渐看出马氏的路子有些地方走不通了；如陈承泽先生在《国文法草创》里指出他“不能脱模仿之窠臼”（八面），金兆梓先生在《国文法之研究》里指出他“不明中西文字习惯上的区别”（《自序》一面），杨遇夫先生（树达）在《马氏文通刊误》里指出他“强以外国文法律中文”（《自序》二面），都是的。至于杨先生论“名词代名词下‘之’‘的’之词性”，以为“助词说尤为近真”（《词诠附录》一），及以“所”字为被动助词（所字之研究，见《马氏文通刊误》卷二），黎劭西先生（锦熙）论“词类要把句法做分业的根据”（《新著国语文法》订正本七面），及以直接作述语的静词属于同动词（同上一六二面）等，更已开了独立研究的风气。“脱模仿之窠臼”，自然可以脱离，苦的是不知道。这得一步步研究才成。英国语法出于拉丁语法，到现在还没有完全脱离它的窠臼呢。

十年来我国语法的研究却有了长足的进步。我们第一该提出的是本书著者王了一先生（力）。他在《清华学报》上发表了《中国文法初探》和《中国文法里的系词》两篇论文（并已由商务印书馆合印成书）；根据他看到的中国语的特征，提供了许多新的意念，奠定了新的语法学的基础。他又根据他的新看法写《中国现代语法讲义》，二十八年由国立西南联合大学印给学生用。本书就用那讲义做底子，重新编排并增补而成。讲义是二十六年秋天在长沙动笔的。全书写定整整经过五个年头。二十七个陆志韦先生编的《国语单音词汇》的《序论》跟样张等，合为一册，由燕京大学印出。《序论》里建议词类的

一种新分法，创改的地方很多，差不多是一种新的语法系统的样子。陆先生特别着重所谓“助名词”——旧称“量词”，本书叫做“称数法”，——认为“汉缅语”的特征，向来只将这种词附在名词里，他却将它和“代名词”、“数名词”同列在“指代词”一类里。这种词的作用和性质这才显明。到了今年，又有吕叔湘先生的《中国文法要略》上册出版（商务）。这部书也建立了一个新的语法系统。但这部语法语是给中学国文教师参考用的，侧重在分析应用的文言；那些只有历史的或理论的兴趣的部分，多略去不谈。本书是《中国现代语法》作者的立场和陆先生、吕先生不一样；著者王先生在他那两篇论文（还有三十五年在《当代评论》上发表的《中国语法学的新途径》一篇短文）的基础上建筑起新的家屋。他的规模大，而且是整个儿的，书中也采取陆志韦先生的意见，将代词和称数法列为一章，称数法最为复杂纷歧，本书却已整理出一个头绪来。其中分析“一”和“一个”两个词的意义和用法最精细；这两个词老在我们的口头和笔下，没想到竟有多么多的辨别，读了使人惊叹。

本书所谓现代语，以《红楼梦》为标准，而辅以《儿女英雄传》。这两部小说所用的纯粹北平话。虽然前者离现在已经二百多年，后者也有六七十年，可是现代北平语法还跟这两部书差不多，只是词汇变换得厉害罢了。这两部书是写的语言，同时也差不多是说的语言。从这种语言下手，可以看得确切些：第一，时代确定，就没有种种历史的葛藤。《马氏文通》取例，虽然以韩文为断，但并不能减少这种葛藤。因为唐以后的古文变化少，变化多的是先秦至唐这一大段儿。国语文法若

不断代取例，也免不了这种葛藤，如“我每”“我们”之类。近年来丁声树先生、吕叔湘先生对于一些词的古代用例颇多新的贡献（分见中央研究院《史语所集刊》及华西大学《文化研究所集刊》），足以分解从前文法语法书的一些葛藤；但是没有分解的恐怕还多着呢。第二，地域确定，就不必顾到方言上的差异。北平语一向是官话，影响最广大，现在又是我国法定标准话，用来代表中国现代语，原是极恰当的。第三，材料确定，就不必顾到口头的变化。原来笔下的说的语言和口头的说的语言并非一种情形；前者较有规则，后者变化较多。小说和戏剧的对话有时也如此的记录这种口头的变化，不过只偶一为之。说话时有人，有我，有境，又有腔调，表情，姿态等可以参照，自然不妨多些变化。研究这种变化，该另立“话法”一科；语法若顾到这些，便太琐碎了。本书取材限于两部小说，自然不会牵涉到这些。——范围既经确定，语言的作用和意义便可以更亲切的看到。王先生用这种语言着手建立他的新系统，是聪明抉择。而对于这时代的人，现代语法也将比一般的语法引起更多的兴趣。

本书也参考外国学者的理论，特别是叶斯泊生及柏龙菲乐特。这两位都是语言学家，对于语法都有创见。而前者贡献更大；他的《英国语法》和《语法哲学》都是革命的巨著。本书采取了他的“词品”的意念。词品的意念应用于着重词序的中国语，可以帮助说明词、仿词、“谓语形式”、“句子形式”等的作用，并且帮助确定“词类”的意念。书中又采取了柏龙菲尔特的“替代法”的理论（原见《语言》一书中），特别给代词加了重量。代词在语言里作用确很广大，从前中外的文法语

法书都不曾给它适当的地位，原应该调整；而中国语法的替代法更见特征，更该详论。书中没有关系代词一目，是大胆的改革。关系代词本是曲为比附，不过比附得相当巧妙，所以维持了五六十年。本书将从前认为关系代词的“的”字归入“记号”，在那“的”字上面的部分归入“谓语形式”或“句子形式”，这才是“国文风味”呢。

书中《语法成分》一章里有“记号”一目。从前认为关系代词的“的”字，名词代词和静词下面的“的”字；还有文言里遗留下来的“所”字，从前也认为关系代词，杨遇夫先生定为被动助动词——这些都在这一目里。这是个新意义，新名字。我们让印欧语法系统支配惯了，不易脱离它的窠臼，乍一接触这新意念，好像没个安放处，有巧立名目之感。继而细想，如所谓关系代词的“的”字和“所”字，实在似是而非——以“所”字为被动助动词，也难贯通所用的例；名词下面的“的”字像介词，代词下面的像领格又像语尾，静词下面的像语尾，可又都不是的。本书新立“记号”一目收容这些，也是无办法的办法，至少有消极的用处。——再仔细想，这一目实在足以表现中国语的特征，决不止于消极的用处。像上面举出的那些“的”字，和“所”字，并无一实质的意义，只是形式；这些字的作用是做语句的各种结构成分。这些字本来是所谓虚字；虚字原只有语法的意义，并无实质的意义可言。但一般的语法学家让“关系代词”、“助动词”、“介词”、“领格”、“语尾”等意念迷惑住了，不甘心认这些字为形式，至少不甘心认为独立的形式，便或多或少的比附起来；更有想从字源上说明这些字的演变的。这样反将中国语的特征埋没了，倒不如

传统的讲法好了。

本书没有介词和连词，只有“联结词”；这是一个语法成分。印欧语里有介词一类，为的介词下面必是受格，而在受格的词多有形态的变化。中国语可以说是没有形态的变化的，情形自然不同。像“在家里坐着”的“在”字，“为他忙”或“为了他忙”的“为”字，只是动词；不过“在家里”，“为他”或“为了他”这几个谓语形式是限制“次品”的“坐着”与“忙”的“末品”罢了。联结词并不就是连词，它永远只在所联结者的中间，如“和”、“得”（的）、“但”、“况”、“且”、“而且”、“或”、“所以”、以及文言里遗留下的“之”字等。中国语里这种词很少。因为往往只消将两个或两个以上的成分排在一起就见出联结的关系，用不着特别标明。至于“若”、“虽”、“因”一类字，并不象印欧语里常在语句之首，在中国语里的作用不是联结而是照应，本书称为“关系末品”，属于副词。本书《语法成分》一章里最先讨论的是系词。这成分关系句子的基本结构，关系中国语的基本结构，是一个重大的问题，王先生曾有长文讨论。据他精细研究的结果，系词在中国语里是不必要的。那么，句子里便不一定要动词了。这是中国语和印欧根本差异处。柏龙菲尔特等一些学者也曾见到这里，但分析的详尽，发挥的透彻，得推王先生。经过这番研究，似乎便不必将用作述语的静词属于同动词了。

系词的问题解决了，本书便能提供一种新的句子的分类。从前文法语法书一般的依据印欧语将句子分为叙述、疑问、命令、感叹四类。印欧语里这四类句子确可各自独立；或形态不同，或词序有别。但在中国语里并不然。这里分类只是意义的

分别，只是逻辑的兴趣，不显语法的作用。本书只分三类句子："叙述句"，"描写句"，"判断句"。叙述句可以说是用动词谓语；描写句可以说是用静词作谓语；描写句可以说是用静词作谓语；判断句可以说是用系词"是"字作谓语（这一项是就现代语而论）。这三类句子，语法作用互异，才可各自独立。而描写句见出中国语的特征；这些特征是值得表彰的。书中论"简单句"和"复合句"，也都从特征着眼。简单句是"仅含一个句子形式的句子"，复合句是"由两个以上的分句联结而成者"。先说复合句。复合句中各分句的关系不外平行（或等立）和主从两型。本书不立"主从"的名称，而将这一型的句子分别列入"条件式"、"让步式"、"申说式"、"按断式"四目。这个分类以意义为主，有逻辑的完整。王先生指出在中国语里这些复合句有时虽也用"关系末品"造成，但是用"意合法"的多。因此他只能按意义分类。至于一般所谓包孕句，如"家人知贾政不知理家"，本书却只认为"简单句"。因为书中只有一个句子形式。"贾政不知理家"，而"家人知"并没有成功一个句子形式。"贾政不知理家"这个句子形式在这里只用作"首品"，和一个名词一样作用。

书中论简单句，创见最多。中国语的简单句可以没有一个动词，也可以有一个以上的动词，如上文举过的"在家里坐着"便是一例。这也是和印欧语根本差异处。这是"谓语形式"的应用。"谓语形式"这意义是个大贡献。这给了我们一个全新的"句子"的意义，在简单句的辨认，也就是在句子与分句的辨认上，例如"紫鹃……便出去开门"，按从前的文法语法书，该是一个平行的复合句；因为两个动词，两个谓语。

但照意义看，“出去”、“开门”是“连续行为”，是两个谓语形式合成一个“完整而独立的语言单位”；这其实是简单句。再举一个复杂些的例：“东府里珍大爷来请过去看戏放花灯”，就意义上看，更显然是一个简单句：“来”、“请”是连续行为，“过去”、“看戏”、“放花灯”也是的。五个谓语形式构成一个简单句的谓语。一般的语法学家也可以比附散动词（即无定性动词）的意念来说明这种简单句。但印欧语的散动词往往有特殊的记号或形态，中国语里并无这种词，中国语其实没有所谓散动词。只有“谓语形式”可以圆满的解释这种简单句。本书称这种句子为“递系式”，是中国语的特殊句式之一。

“递系式”以外，本书还列举了“能愿式”、“使成式”、“处置式”、“被动式”、“紧缩式”五种特殊句式，都是简单句。从前的文法语法书也认这些为简单句，但多比附印欧语法系统去解释。如用印欧语里所谓助动词解释能愿式的句子“也不能看脉”里的“能”字，“被动式”句子“我们被人欺负了”里的“被”字，用散动词解释“能愿式”句子“那玉钏儿虽不欲理他”里的“理”字，“使成式”句子“就叫你儒大爷爷打他的嘴巴子”里的“打”字；用介词解释“处置式”的句子“我把你膀子折了”里的“把”字；“紧缩式”句子“穷的（得）连饭也没的吃”里的“的”（得）字。其实这些例子除了末一个以外，都该用谓语形式解释。那“紧缩式”句子里的“的”（得）字本书认为联结词，联结的也还是“谓语形式”。这五种句式其实都是“递系式”的变化。有了“谓语形式”这意义。这五种句式其实都是“递系式”的变化。有了“谓语形式”这意义，这些句子的结构才可以看得清楚，中国语的基本特征也

才可以完全显现。书中并用新的图解法表示这些结构，更可使人了然。书中又说到古人文章不带标点，遇着某一意义可以独立也可以不独立时，句与分句的界限就不能十分确定；我们往往得承认几种看法都不错，这是谨慎而切用的态度。关系也很大。

新文学运动和新文化运动以来，中国语在加速的变化。这种变化，一般称为欧化，但称为现代化也许更确切些。这种变化虽然还只多见于写的语言——白话文，少见于说话的语言，但日子久了，说的语言自然会跟上来的。王先生在本书里特立专章讨论“欧化的语法”，可见眼光远大。但所谓欧化语的标准很难选择。新文学运动到现在只有廿六年，时间究竟还短；文学作品诚然很多，成为古典的还很少，就是有一些可以成为古典，其中也还没有长篇的写作。语法学家取材自然很难；他若能兼文学批评家最好，但这未免是奢望。本书举的欧化语的例子，范围也许还可以宽些，标准也许还可以严些；但这对于书中精确的分析的结果并无影响。欧化的语法这一章的子目便可以表现分析的精确，现在抄在这里：一、“复音词的制造”。二、“主语和系词的增加”。三、“句子的延长”。四、“可能式、被动式、记号的欧化”。五、“联结成分的欧化”。六、“新代替法和新称数法”。七、“新省略法，新倒装法，新语法及其他”。看了这个子目，也就可以知道欧化的语法的大概了。中国语的欧化或现代化已经二十六年，该有人清算一番，指出这条路子那些走通了，那些地方走不通，好教写作的人知道努力的方向，大家共同创造“文学的国语”。王先生是第一个人做这番工作，他研究的结果影响中国语的发展一定不在小处。

本书从“造句法”讲起，词类只占了一节的地位，和印欧语的文法先讲词类而且逐类细讲的大不同。这又是中国语和印欧语根本差异处。印欧语的词类，形态和作用是分不开的，所以在语法里占重要的地位。中国语词可以说没有形态的变化，作用又往往随词序而定，词类的分辨有些只有逻辑的兴趣，本书给的地位是尽够了的。本书以语法作用为主，而词类，仂语等都在句子里才有作用，所以从造句法开始。词类里那些表现语法作用的如助动词（“把”字“被”字等）、副词、情貌词、语气词、联结词、代词都排在相当的地位分别详论。但说明作用，有时非借重意义不可。语句的意义固然不能离开语词的结构——就是语法作用——而独立，但语法作用也不能全然离开意义而独立。最近陈望道先生有《文法的研究》一篇短文（《读书通讯》五十九期），文后附语里道：“国内学者还多徘徊于形态中心说与意义中心说之间，两说都有不能自圆其说之处。鄙见颇思以功能中心说救其偏缺。”功能就是作用，可惜他那短文只描出一些轮廓，无从详细讨论；他似是注重词类（文中称为“语部”）的。这里只想举出本书论被动句的话，作为作用和意义关系密切的一例。书中说被动句所叙述的，对句子的主格而言，是不如意或不企望的事。这确是一个新鲜的发现；中国语所以少用被动句，我们这才了然。——本书虽以语法作用为主，同时也注重种种用例的心理；这对于语文意义的解释是有益处的。

本书目的在表彰中国语的特征，它的主要的兴趣是语言学的。如上文所论，这一个目的本书是达到了。我们这时代的人对于口头的也是笔下写的现代语最有亲切感。在过去许多时代

里，口头说的是一种语言（指所谓官话。方言不论），笔下写的另是一种语言；他们重视后者而轻视前者。我们并不轻视文言，可是达意表情一天比一天多用白话，在现实生活里白话的地位确已超出文言之上。本书描写现代语，给我们广博的精确的新鲜的知识，不但增加我们语言学的兴趣，并且增加我们生活的兴趣，真是一部有益的书。但本书还有一个目的，书中各节都有“定义”，按数目排下去，又有“练习”、“订误”和“比较语法”，是为的便于人学习白话文和国语，用意很好；不过就全书而论，这些究竟是无关宏旨的。

1943 年 3 月，昆明。

日本语的欧化
——谷崎润一郎《文章读本》提要

（一）本书著者是有名的小说家，议论平正，略偏于保守。《论文调》一章说日本文章可大别为“流丽”、“简洁”两派：前者即《源氏物语》派，也就是和文调；后者即非《源氏物语》派，也就是汉文调（一六三面）。著者说前一体最能发挥日本文的特长。从前人称赞文章，惯用“流畅”、“流丽”等形容词，以读来柔美为第一条件。现在的人气味却不同了，喜欢确切鲜明的表现，这种表现法便流行了；他希望要稍稍使流丽调复活才好（一六二面）。所谓确切鲜明的表现固然近于汉文调，还受了西洋文的影响。著者反对西洋文的影响，他是个国粹论者。

（二）书中反对西洋化的话，随处可见。他说现在的口语文并不是照实际的口语写的，现在的文章似乎是西洋语的译文，成了日本语与西洋语的混血儿。实际的口语虽然也渐渐染上西洋臭味，可还保存着本来的日本语特色不少（二五一至二五二面）。又说现代人好滥费语言，也是西洋人的癖好。小说家、评论家、新闻记者等以文为业的人，所写作的也竟有此倾向。西洋人爱用最上级的形容词，如 all must 等，日本人从而模仿，于没有必要时也用。著者说：“我们祖先所夸诩的幽邃慎深之德，便日渐消失了。”（七二面）

（三）他举过一例，指出现代文与古典文有三个不同之处：一是省略敬语，二是句读显明，三是有主词（一五六面）。古典文如《源氏物语》，正要句读不显，造成朦胧的境界，其柔美在此（一五二面）。著者本人的文章也学这一派；他的点句法并依照文法的句子而要使句断不明，文句气长，如用淡墨信笔写去的神气（二三二面）。又日本语的句子，主格是不必要的（八〇面）。他说有个俄国要翻译他的戏剧叫做“要是真爱的话”的，觉得题目很难翻。到底谁爱呢？是“我”呢？是“她”？是“世间一般人”？要而言之，这个句子的主词是谁？他说按戏讲，主词可以说是“我”；可是按理说，限定爱者是“我”，意味未免狭窄些。虽然是“我”，同时是“她”，是“世间一般人”，是别的任何人都行；这样气概就广阔，令人有抽象感。所以这个句子还是不加主词的好，他说，尽量模糊，于具体的半面中含有一般性，是日本文的特长；关于特别的事物的话，可以有格言与谚语之广之重之深。要是可能，翻成俄文，也还是不用主词的好（二七四至二七五面）。他又举李白的《静夜思》说此诗能有悠久的生命，能诉诸任何时代任何人的心，原因固然很多，而没有主词，动词不明示“时间”这两件事关系甚大（二七六至二七八面）。

（四）著者是不看重文法的。他说：“文法正确的未必是名文；别教文法拘束住罢”（七八面）。况且所谓日本语的文法，除动词助动词的适用，假名用法，系活的用法以外，大部分模仿西洋，学了实际上没有用处，不学怕倒觉自然（八一面）。即如动词的时间规则，日本语也不是没有，可是谁也不去正确的应用（一九面）。他说现在日本中学校都有文法的科目，因

为学生说本国话虽无特别困难，但写文章却和外国人一般，须有规则可以据依。而现在的学生虽小学校的幼童也用科学方法教育，从前私塾里非科学的教法，如无理的暗诵郎读，他们是不服的；他们头脑已习于演绎归纳，不用这种方法教，是记不住的。先生也觉得这么办有标准有秩序，所以现在学校里教的日本文法，实是为了师生双方的便利，将非科学的日本语的构造，尽量装成科学的，西洋式的。强立许多“非如此不可”的规则，如无主词的句子是错误之类（八三至八四面）。但他说来说去也还是只能承认，在初学的人，将日本文照西洋式的结构，也许容易记些。但这只是一时不得已的方便法门，到了相当的程度，就不能再用这种笨拙的方法，须将因遵照文法而用的烦琐的语言竭力省减，还原于日本文简素的形式，这是作名文的秘诀（九一面）。但还原怕未必是容易的事罢。著者颇赞成私塾的朗读法，引了“读书百遍意自通”的谚语（三九至四〇面）；但口语文不适于朗读（四四面），私塾的朗读法终于是不行的。

（五）主词的有无与敬语无关。用了敬语的动词助动词，便可省略主词而不致混淆，以造成复杂的长句（二六七至二六八面）。所以敬语的动词助动词不仅有表示礼仪的作用，并且是补救日本语构成上的缺点的利器（二六九至二七〇面）。著者说今日阶级制度撤废，烦琐的敬语虽已无用，但是敬语决无全废之理，因为敬语在日本国民性及日本语的机能中有着很深的根据的缘故。现在人已将昔日的书简文中相似的动词助动词应用于日常的口语里，便是一证（二六八至二七〇面）。敬语不限于动词助动词，别的品词中也有，尊称便是。如“颜”上

加“御”字，便可省说“你呢”、“你的”；其省略作用正同（二七〇面）。但现代口语中虽用敬语，文章中却不多用，这是什么缘故呢？因为文人相信文章不是对面说话，而是向公众说话，所以叙述时不愿将个人的感情参在里面；再说留给后世人看，即使对于尊敬的人的事，也当取科学者的冷静态度。著者的意思，有些书里不妨参入一些亲爱敬慕的感情，如子侄记尊亲的事，学生记先生的事，妻子记丈夫的事，仆婢记主人的事等。就是本书著者“对于诸位先生也在用着某种程度的敬语”的（二七一面）。著者《论文体》一章中，将日本口语体分为“讲义体”、“兵语体”、“口上体”、“会话体”四类（一八二面）。“讲义体”去实际的口语最远，而与“文章体”四类（一八二面）；演说时讲书时都用此体，现在普及于一般日本人的口语文大部分是这个。“讲义体”可以说就是现代文（一八五至一八六面）。可是“讲义体不适于多用敬语”（二七二面），著者的意思怕到底不容易多多实现。

（六）著者论“会话”体的特长有四：一、说法自由，句末用名词用副词都成，不像别体有死板的句式。二、句终有音的变化，即表示口气的声音。三、可以实际的感到的作者的语势，想象他微妙的心境与表情。四、可以辨出作者的性别。著者主张论文与感想文等皆可试用此体，小说更不用说（一九三至一九四面）。但是近来年轻人将他们自己平素随便的发音移写入字里，如“シユヰタ”作“シユタ”之类，而小说家于叙述的文字里也流行这种错误的用法。著者认为是可慨叹的（二六一面）。其实音的变化也是自然的趋势，一两个人是挡不住的。

（七）本书论文极重含蓄，可以说自始至终只说了含蓄一事（二七四面）。《论品格》一章，有论古典中人名一节，著者开头就说："我们以直述活的现实为卑下，言语与所表现的事情间必须隔着一重薄纸似的，才觉着品高。我们这种国民。"他举《伊势物语》中的插话，总以"昔有一男子"句起始，而决不记这些男子的姓名、身分、住所、年龄。又这类书的中记女人的名字，多只写一个"女"字。见于《源氏物语》中的"桐壶"、"夕颜"等名，也并非女人们的本名，而是借房室或花的名字以称之。著者说："以"物语"而论，若用女人们真名，就对她们失礼了。对于男子，也多避记真名，而以其官职、爵位、住所邸宅的名称间接指示之。这样，述情写景就能"如隔薄纸一张"了。他说，真实虽可贵，但写得太显，便教人觉着如在人前露出胫股似的了（二四九至二五〇面）。

（八）他又以含蓄解释日本语语汇的少。在日本语里，陀螺或水车转，地球绕着太阳转，都用"マハル"或"マグル"两字；前者是自转，后者是绕着别的东西转，在日本语却不分别。中国语里相当于"マハル"或"マグル"的字，可就多了，如"转"、"旋"、"绕"、"巡"、"周"、"运"、"回"、"循"等，意义皆略有不同。他说，这是日本语的缺点之一。从前日本人取汉语以补充自己的语汇，现在又取欧美语，这是很对的。但是他又说语汇丰富起来了，便过于依赖言语的力量，过于好说话，而忘却沉默的效果，那就不妥当了。他说日本语语汇的缺乏，不一定就是日本文化劣于西洋或中国，他宁以为这是日本国民性不好说话的证据。自古中国与西洋都有以雄辩著闻的伟人，日本的历史上就没有这种伟人。他说日本自来的风

气是看不起能辩的人的。他说因为日本人正直，贵实行，不爱巧语花言，又性不执拗，对于一件事不愿意烦言。他说日本人有十分实力，自己只觉着七八分，叫人看也只七八分；这是东洋式的谦让之德，与西洋人正相反。又说优劣暂不必论，而由此可见日本语的发达，不适于多言，并非偶然（五四至五八面）。著者论述此意，占了三面半的地位，才真是雄辩呢。

（九）可是日本人依赖言语的习性，到了记述西洋输入的科学哲学法律等学问，就发生困难了。这些学问在性质上必须细密正确，非处处写得清清楚楚不可。但日本语的文章却怎么却不能如此周到的。著者说他常读日译德国哲学书，许多处问题稍深入，就常会不懂。这固然也是哲理本身是深奥，而日本语构造不完备却是主要原因。自古以来，东洋关于学问技术的著述也不是没有，但都以难言传的境界为贵，以写的太露为嫌。徒弟教育时代，弟子直接受先生口传，一面受先生的人格陶冶，自然领会，并不全依赖书。这样看来，日本文章不适于科学著述也是当然的了。现在日本的科学家解决这种不便，大概以参用“原语”为主。他们讲书，在日本语里挟上非常多的原语，发表论文，既用日本文，同时又用外国文发表，而以外国文体为标准。他们的日本文在具有专门的知识及外国语的素养的，虽然看得懂，在常人简直茫然。体裁虽说是日本文，实在是外国文化的东西。这种外国文化的东西要比外国文还难懂，实际上说，翻译文在没有外国文的素养的人才是必要的。日本的翻译文，没有一点外国文的素养的却看不懂。那有什么用呢？（七二至七五面）

（十）但日本语这种缺陷该怎样补救才好呢？这不仅是文

章的问题，而是由于思想方法，长时间养成的习惯，传统气质等等。就眼前而论，不适于用本国国语发表的学问，不能真算是本国的东西。著者说："迟早我们得创造适于我们自身的国民性及历史的文化式洋。"他说，今后不可单模仿西洋人，非得将从他们学得的东西与东洋的传统精神融合起来开辟新路不成（七五至七六面）。著者相信他们立在文化前头发挥独创力的机运已经到了（七六面）。但是谈何容易呵！

（十一）从以上种种看，在创造中的日本语的问题，颇跟在创造中的中国语的问题相像。这也难怪，日本语在构造上虽与国语不属一系，但在文化及表现的样式上，却是差不多的。日本语所受汉文的影响实在太大了。又日本维新在别的方面进步很快，但在语文方面似乎并不如此。我们和他们至多也不过五十步百步之差罢了。所以谷崎的议论很足供我们参考。但他的意见究竟过于保守，在这个时代，讲 Tempo，讲 Speed，人心忙迫而忘却悠闲的这个时代（一四四面），怕不合于实际罢。

原书于 1934 年（昭和九年）出版，本文作于 1938 年 1 月。

日本语的面目

这里是四篇论文的提要。原文都见于日本山本三生等编纂的《日本文学讲座》第十六册《国语文法篇》，中华民国二十四年（昭和十年）出版。

一　保科孝一《日本语的特质》（一至三四面）

本文分十节：一论语言起源于拟声，二论日本语是关节语，三论助动语及助词的发达，四论语序，五论日本语是多节语及叠字对句等，六论敬语，七论省略法的发达，八论口语文言的关系，九论方言的发达，十论语音的连想作用。文中重要的依据，似乎是 Aston 的 A Comparative Study of the Japanese and Korean Languages（1879）与 Chamberlain 关于日本语及虾夷语的比较研究（四节），可见日本人对于他们自己的语言还没有研究成绩可言。文中所论日本语的特质，或可帮助我们批评日本语，或可帮助我们本国语，现在摘述一二。

先说语序。日本语的句子，主词居首位；直说法以动词或形容词结尾，动词宾词在动词之前；疑问句则有疑问助词，常在动词或形容词之后。Aston 说这种语序对于发表论理的思想

是否有利，是个问题。怎么说呢？因为判断事物时最重要的成分放在句子最后，那判断就不能早确定，到了最后还可以变更。如说“私ハ增税案ニ赞成致シマ”句子到此，赞否是不确定的；最后加上“ス”或“セン”，那说话人的意思才确定了。又疑问助词“カ”照例放在句子最后；要是对于上引的一句发生疑问，便得说，“アナタハ增税案ニ赞成致シマスカ，致シマセンカ”（你对增税案赞成呢？反对呢？）这些表示肯定、否定、或疑问、禁止的意思的最重要的成分，都在句子的最后，未免不明确，同时像是意志浮动，到最后还不确定的样子。如中国话那样按着主词、述词、宾词的顺序，恐怕不成。日本人对于席间演说等本领很差，老用“不过呢”、“那么”、“就是”等插进语句中间；这些话什么用处也没有，只不过填空子罢了。这在欧美人大概不会有的。日本人的不能持论，正是日本语语序的结果罢（一〇至一一面）。这里所说疑问助词在句末，与中国语是相同的。

次说人格化。Aston 说日本人与朝鲜人想象力不发达，语言缺乏人格化，有知人物与无知之物，神与万有，精神与物象，个人与众人，自己与他人的区别，都很缺乏明了。两国语言都没有文法上的性别，即人称代名词和形容词都是不分性别的。动词也不分人称。阿利安语藉人代名词以表示这种动词的区分；日本语与朝鲜语虽有男性代名词及女性代名词，但都不明示动词的人称。因此两国语言里主语与动词连接的力量是极薄弱的。又因动词缺乏人称，真的被动语气不发达。朝鲜语简直没有被动语气。日本语里也不十分发达，被动可用以表示可能及敬语；这种用法在阿利安语少得很。人称观念的不发达，

从人代名词也可见。人代名词多用不指示人称的词。如自称用“ソレガシ”（某）对称用“君”、“旦那”（大人），他称用“彼方”，便是一例。就将这些词儿算入，文章中用代名词的地方还是很少；纯粹的日本文，三面中只有人代名词六个罢了。如译成英文，便非一百个不可。朝鲜语里代名词也不多用。因而两国语言里数的观念，比阿利安语不发达的多。例如两国语言里没有双数 dual number，动词形容词也没有可以表现复数的形式，名词的位也与数无关，都可见。这也是主语与动词关系不严密的一个原因。两国语言的名词没有单复的区别，只在代名词里多少有一些（一三至一四面）。Chamberlain 说：“日本敬语极丰富，敬语可代替人代名词，又可代替表示人物的动词活用”（一四面）。这当也是人称观念不发达的一大原因。日本的代名词很不少，有些是本国的，有些是汉语里传去的，但省而不用的时候多。保科孝一却说：“日本是离开大陆的岛国，不怕外国侵略，岛内生活极为平和愉快，‘所有’观念不大发达，大概代名词便因此粗疏起来了。”（二三至二四面）

次论省略。只省略主语一点，与阿利安语不同。“因为有敬语表示人称关系，省了代名词不怕误解。平安朝假名文学，照例在开端一度表出主语，以下便一概省略。《源氏雨夜的品定》里，主语也大抵省略。这因事实的内容与敬语的关系，了解主语所表示的人格，并无何种困难；将它省去，文章倒简洁些，修辞的价值也增大些。”（二五至二六面）

次论口语与文言。德川时代的学者，以为文言崩坏，变为口语。如文言上二段、下二段的动词崩坏了，便成口语里的上一段、下一段了。著者说文言体自然崩坏的事是没有的；倒是

口语有了变化，文言是要受影响的。以本例而论，古代口语的上二段、下二段的动词变成了现在的上一段、下一段动词。这种变化发生于口语之后，文言也会用上一段、下一段活用的。音便也如此。先发生于日常谈话，到了普及于一般口语的时候，自然就影响到文言了。例如 Kisaki－Kisai，－Okini－Oini，imijiku－imijiu、Sukikaki－Suigai，K 音的脱落是发生于口语的一个音便的现象。这个现象普及于一般口语的时候，自然便影响到文言；文言便也渐渐将这个变化行开了（三〇面）。

次论音节。日本虽有单音字，但是少数，大部分是二音以上的。日本单语构造与中国语斯拉夫之子音多于母音者不同，而与意大利语之多含母音者相似。音节构造虽然简单，可是说话及歌谣舒长而不急促。著者竟然说：“用这样语言的日本民族的气质，自然平静明朗的。”（一六面）又叠语与对句也是日本语的特征（一六至一八面），与中国语相同。

二　小林好日《日语文章论》（一〇九至一二六面）

本文诚如著者自论，是个未成品；其原因在硬用西洋理论及文法范畴来讲日本语句的结构，而一面自己也不信其合式，所以便不免浮光掠影的毛病。但文中也有几处值得注意的。

第一判断句与非判断句。如“雪ハ白ィ”（雪是白的），整个儿是论理的判断；“雪ハ”是判断的主题，“白ィ”是叙述语。表现判断时，总用助词ハ字的。这叫做“对极关系”。像“强的国家”或“纸及墨”、“笔、墨、纸”那样从属关系或同位关系的连语，叫做“同极关系”（一一一面）。但“子供ガ鸡

ニ餌ヌヤッテイル”（孩子拿食物给鸡）一类句子，却不算“对极关系”，因为这只是知觉作用，而不是判断作用。这里只有直观。直观虽也可作判断的对象，但须将句子变为论理判断的形式，如说“目前，光景ハ”（目前的情形是）云云，这一来判断的对象便清楚了。在本例里，“子供ガ”、“餌ヌ”等是动词“ヤッテイル”的主体及客体（宾语），是从属于动词的补充成分。动词所说明的概念，只是他的主体（目的、标准）的事物的属性概念。所以在这种句子里，主词是从属于述语的；那么，整句便是同极关系了（一一二至一一三面）。

第二语序。语中成分有四：主语，述语，宾语，修饰语。定他们的关系的，一是语序，一是助词。如 John struck James James struck John 两句中，主宾语的区别，靠语序。但在日本语，像“太郎ハ次郎ヌ打ッタ”与“太郎ヌ次郎ガ打ッタ”两句，就靠助词显示这种区别了。又如中国语样的孤立语，表示句中各成分的关系，语序是特别重要的。可以说不研究语序就无文法可言。所以中国语称为序列语。“大破敌兵”、“敌兵大破”二句，便只是靠语序区别主语与宾语的。在日本语“敌兵ヌ大イニ破レタ”、“敌兵ガ大ニ破ッタ”，用ガ与ヌ便将主宾关系显明了。日本语里，助词表示句中各成分关系，其重要由此可见（一一六至一一七面）。

第三单语的构成。在语句中，单语构成连语，单语连语构成句。看起来好像先有单语，次有连语，最后才有句。其实不然，从发生上说，先有句，次有连语，最后才有单语，这从幼儿的语言可以想见。幼儿的语言不是单语的连结而是声音的连语，如“パブバブバブ”是。这种声音是作为句子而结合，以

显示全体表象的。这样作为句子发表的声音结合，几个凑起来，便又成了新的统一体；而原来的一句成为他的部分。既成了新句子的部分，就不得不缩变形。何以呢？因为句子不单是声音与声音的结合，而是声音群的统一，他是与意识内容的统一融合之事实相应的外形统一，他便是这种声音结合。那么，句子作了别的句子的部分时，便成了连语了。而这新句子又与别的句子结合而变成连语，更要缩短变形一回。如此缩来缩去，变来变去，结果便成了单语。这些单语的连结和连语的连结，伴着语言的发达，习用的结果，便成了定形，少有刺戟，立即会再现于意识之中（一一九至一二〇面）。

第四和文脉。和文脉是用连语，连锁的延而不断的构成法；句子，句法简洁，便是汉文脉了。现在人受了欧文的影响，多用短句，但还不能完全避免连锁式而不用。这可以说是日本文章构成法的一种特征（一二五面）。但胜本清一郎在《东京日日新闻》发表的《日本文学的基础》一文中，却否定这种特征，以为像谷崎润一郎的《春琴抄芦刈》等只是风靡欧洲的 Rocoso 趣味的影响（一二六面）。

第五文法。著者以为“要作日本语文法，当先看日本人的思想如何表现到句子里，这又非得先归纳的研究事实不可。须广搜从古至今时代的各种语言资料，将句的组成以历史的眼光考察之。立足于如此的归纳的历史的研究之上，日本语的文法才能建立起来。在这个意味上，像松下大三郎的《标准日本文法》是有可注目的价值的。”（一二六面）

三 吉泽义则《平假名的研究》（一八五至一九五面）

抄本上写イんハ歌用的一种字体，叫做“平假名”。自古相传为空海所作，但无确据。这传说始见于大江匡房的《江谈》：

天仁二年八月，日向小一条亭言谈之次，问日假字手本者，何时始起乎？又何人所作哉？答云：弘法大师御作。

云云。就古代平假名的形状和文字的性质想，此说不可信。新井君美创自然发达说，伴信友祖述之，著者是赞同的（一八五至一八六面）。

平假名之称始于江户时代，古称“女文字”或“女手”。《土佐日记》中只有男文字的名称，是指汉字的；想来也该有女文字的名称以指平假名。参看《宇津保物语》以下的用例，此意很可信。著者反对空海说，从“女文字”或“女手”的名称想，以为平假名是女子作的（一八六面）。

《万叶集》时代已过，《古今集》时代未来，这其间是日本文学的黑暗时代。诗文隆盛，压倒和歌。这时代文艺清清楚楚分为男性的和女性的。男性文艺用汉语表现，非用汉字写不成；女性的以日本语表现，写假名（一八六面）。这种分野起因于当时的男女教育法。男子教育以汉学为首。《九条殿遗诫》有云：“凡成长颇知物情之时，朝读书卷，次学手迹，其后许诸游戏”。女子教育，上流社会只学学弹琴与和歌，中流社会则学染织裁缝等作主妇的必要的知识技能，由《枕草子》及《源氏物语》《帚木卷》《雨夜的品定》知之。女子和汉字是无缘的。而且当时还有一种迷信，说女子读了真实（汉字）书，

会被人制住（?）；见《紫式部日记》（一八七面）

这时候女子就是有汉学的知识，也不能表现出来。她们只专心于和歌，潜思于假名的日本语里。和歌对于当时女子，与其说是趣味的文学，不如说是生活上不可缺的文学。写和歌便非用假名不可。所谓男女的分野不独纯文艺如此，所有笔札，无不判然划分。日记与书简都是这般。女子习于这类文字，渐渐便制制平假名来——不用说，这并不是意识的计划。她们常用假名，有时任其才气，信笔挥洒作草，为求简单，随意省笔。而因不知汉学，不受汉字掣肘，得以大胆自由。虽是大胆自由，但在受过完全的趣味教养的女子的手里，常教趣味性引着走，这便成了优艳的“女手”（一八九面）。

“王朝时代”人分假名为五种，见《宇津保物语》。一、“男手”，本用来称汉字（?），后来借称假名的一体所谓“万叶假名”的。这是一字一字离开写的，与连续书者异。二、“非男非女体”，即草假名，通称为“草”，是借用汉字草书之名。（“草”又为假名的总称，对汉字而言。）著名的《秋荻帖》就是这种字。三、“女手”（“女手”也可作为对汉字的假名的总称）。四、“カタカナ”（片假名）。五、“苇手”（一种草书），文中无说，不详。“女手”是假名中之极草者，文字的姿态与笔致都不十分清晰，必是连续书的和歌书简之类，这从“女手”的本质使然（一九一至一九二面）。

四　春日政治《片假名的研究》（一九七至二〇六面）

片假名作者问题，“南北朝”人明魏法师（藤原长亲）《倭

片假字反切义解》序首言之：

> 风闻太古之代，未有汉字，君臣百姓老少口口相传（原注：中略）。而凡国家用文字有真实，有假字（原注：中略）。至于天平胜宝年中，右丞相吉备真备公，取所通用于我邦字四十五字，省偏旁点画作假字。

并且说：

> 是故竖列五字横列十字，加入同音五字为五十字（原注：中略）。世俗传称之云吉备大臣倭片假字反切矣，有其中诀矣。

那么，连五十音图也成于吉备真备之手了。但片假名不出于一手创于一时是显然的。而五十音图片假名用得多了（古代书写有用真假名的，但用草假名的不常有）以后，将片假名字母综合而成，不会与片假名同时创作。相信片假名是一人一时所作的人，容易相信两者成于同时；又因整理音韵非如真备那样有学识的人不办，因而真备便成了创片假名的人了（一九七至一九八面）。又有白蛾，补注新井白石的《同文通考》，据《以吕波声母传》更说五十音法是唐王化玄传给真备的。

近世这种俗传渐渐站不住。契冲的《和字正滥钞》说真备说无证据，说片假名与平假名都是弘法大师作的，释文雄《和字大观钞》对于异体的假名怀疑；他说吉备公是折衷前人所作片假字，集其大成，所以在书中尚有少许异体的假名残留着。伴信友对于假名的研究，最为深广，著有《假名本末》，也怀

疑异体的假名，但仍拘于旧说；他以为那些异体是旧体用熟了以后重制的。以上这些人对于异体假名那样贵生的资料，都没有能多多试用历史眼光比较观察一下（一九八至一九九面）。到了明治时代，《文艺类纂》的作者木神原芳野在同书的《字志》里说：

片假名原为省文略写，去偏旁以便用。而存于古代书迹中者，其省略初无定法，愈古愈然。是不出于一手而成其体者；其始自何时，不能详也。

这也怀疑异体，但否定了真备说，年代的考察，渐已萌芽，比文雄的承认异体的存在是更进一步了（二〇〇面）。

享和二年平泽元恺的门下生某拿元恺的《谟微字说》：求村田春海校正。春海因著《字说辨误》。书中“片假字”一条驳元恺“省文无用全书者”说云：

如此书说，片假字皆省文而无全字，但契冲将“千”“子”“井”等字当作全字；省文虽多，也夹着全字的。这种全字大概也得叫做片假字，是一定的。片假字原为读书旁训而设，笔画少，书写便利；那么，省笔少的全字自然也可用。虽然全字罕见，但立省文为定则是不成的。

“片假字原为读书旁训而设”以下的话极中肯，从前无人说过，真是卓见。山崎美成的《文教温故》也说：

就古书之训点（注音并记读法）及点圈中残存之古体片假名而论，曩者旁记字训，以真书点画繁多，遂加省减，此即片假名起源矣。（二〇一面）

假定片假名发生于“训点”，想着若就这种“训点假名”加以年代的考察，则片假名的起源发达得明，因而从事研究的，却是大矢透博士的事业。他著有《假名源流考》、《周代古音考》、《音图及手习词歌考》、《韵镜考》等。关于片假名研究，明治四十二年刊行的《假名遗及假名字体沿革史料》是他的名著。该书于平安初期至近世初头的片假名字体沿革，开始与吾人以相当鲜明的概念，并指示各时代片假名字体的标准。但“训点”最初期的资料，即可见片假名发生之始资料，诸书中尚无之。不过博士继续孜孜的搜集古资料，后来又公布了两三种史料，作为续篇。这些都是从奈良正仓院，“圣语藏”的御藏经搜得的；其中已经有可以窥知片假名起源的好材料了。博士本计划写一本《假名字体沿革考》，可惜没有成书。但他关于片假名发达的调查，可以说是近乎完成了（二〇三面）。

见于正仓院“圣语藏”的“点本”，以施于神护景云二年御愿经一类，《持人菩萨经》、《罗摩伽经》及唐写《阿毗达摩杂集论》等的“古点”为主要材料。其中景云愿经一类似乎是最古的施点，这些古点本共同的特征是，假名的字体常以真假名（汉字）为本位，略体假名极少。与稍后的假名字体比较，知此种情形属于片假名发达的极初期。这种事实表示“训点”的假名是从记入真假名起始的。论到记入假名的方法，字形大，是特征。有些（如《持人菩萨经》）只以大字将助词嵌入

本文中。而将助词嵌入本文中，并将实词的音训记于栏外的也很多。本文中避免记入假名，是因为汉字小了书写困难；要将汉字记注在行间而不点污本文，是很难的。那么，要是多将假名记入行间，字形就得小，因而便有了省文假名增加的情形，如《罗摩伽经点》便是的（二〇四至二〇五面）。

标准与尺度

自序

这里收集的是去年复员以来写的一些文章，第一篇《动乱时代》，第二篇《中国学术界的大损失》和末一篇《日常生活的诗》是在成都写的，别的十九篇都是回到北平之后写的。其中从《什么是文学?》到《诵读教学与“文学的国语”》七篇，原是北平《新生报》的《语言与文学》副刊上的“周话”，没有题目，题目在编这本书的时候才加上去。这《语言与文学》副刊，每周一出，是清华大学中国文学会主编的，我原定每期写一段儿关于文学和语言的杂话，叫做“周话”。写了四回，就觉得忙不过来，于是休息一周；等到第二次该休息的时候，索性请了长假，不写了。该是八篇，第一篇实际上是发刊词，没有收在这里。本书收的文章很杂，评论，杂记，书评，书序都有，大部分也许可以算是杂文罢，其中谈文学与语言的占多数。

抗战期中也写过这种短文，起先讨论语文的意义，想写成一部《语文影》，后来讨论生活的片段，又想写成一部《人生一角》，但是都只写了三五篇就搁了笔。叶圣陶先生曾经写信给我，说这些文章青年人不容易看懂。闻一多先生也和我说过那些讨论生活片段的文章，作法有些像诗。我那时写这种短文，的确很用心在节省字句上。复员以来，事情忙了，心情也

变了，我得多写些，写得快些，随便些，容易懂些。特别是那几篇"周话"，差不多都是在百忙里逼着赶出来的。还有《论诵读》那篇，写好了寄给沈从文先生，隔了几天他写信来说稿子好像未完，让我去看看，我去看，发见缺了末半页。沈先生当天就要发稿，让我在他书房里补写那半页，说写完了就在他家吃午饭。这更是逼着赶了。等我写完，却在沈先生的窗台上发见那缺了的末半页！沈先生笑着抱歉说，"真折磨了你！"但是补稿居然比原稿详明些，我就用了补稿。可见逼着赶虽然折磨人，也能训练人。经过这一年来的训练，我的笔也许放开了些。不久以前一位青年向我说，他觉得我的文章还是简省字句，不过不难懂。训练大概是有些效验的。

这本书取名《标准与尺度》，因为书里有一篇《文学的标准与尺度》，而别的文章，不管论文，论事，论人，论书，也都关涉着标准与尺度。但是这里只是讨论一些旧的标准和新的尺度而已，决非自命在立标准，定尺度。说起《文学的标准与尺度》这篇文，那"标准与尺度"的意念是从叫做《种种标准》（Standards）一本小书来的。我偶然从一位同事的书桌上抓了这本书来读，这是美国勃朗耐尔（W. C. Brownell）作的，一九二五年出版。书里的用着"尺度"（Criteria）和"标准"两外词，启发了我，并且给了我自己的这本小书的名字。这也算是"无巧不成书"了。

谢谢原来登载这些短文的刊物，我将这些刊物的名字分别的记在每篇篇尾。谢谢文光书店的陆梦先生，他肯在这纸荒工贵的时候印出这本书！

朱自清，1947年12月，北平清华大学

动乱时代

这是一个动乱时代。一切都在摇荡不定之中，一切都在随时变化之中。人们很难计算他们的将来，即使是最短的将来。这使一般人的苦闷；这种苦闷或深或浅的笼罩着全中国，也或厚或薄的弥漫着全世界。在这一回世界大战结束的前两年，就有人指出一般人所表示的幻灭感。这种幻灭感到了大战结束后这一年，更显著了；在我们中国尤其如此。

中国经过八年艰苦的抗战，一般人都挣扎的生活着。胜利到来的当时，我们喘一口气，情不自禁的在心头描画着三五年后可能实现的一个小康时代。我们也明白太平时代还遥远，所以先只希望一个小康时代。但是胜利的欢呼闪电似的过去了，接着是一阵阵闷雷响着。这个变化太快了，幻灭得太快了，一般人失望之馀，不由得感到眼前的动乱的局势好像比抗战期中还要动乱些。再说这动乱是世界性的，像我们中国这样一个国家，大概没有足够的力量来控制这动乱；我们不能计算，甚至也难以估计，这动乱将来何时安定，何时才会出现一个小康时代。因此一般人更深沉的幻灭了。

中国向来有一治一乱相循环的历史哲学。机械的循环论，现代大概很少人相信了，然而广义的看来，相对的看来，治乱的起伏似乎可以说是史实。所谓广义的，是说不限于政治，如经济恐慌，也正是一种动乱的局势。所谓相对的，是说有大治

大乱，有小治小乱；各个国家，各个社会的情形不同，却都有它们的治乱的起伏。这里说治乱的起伏，表示人类是在走着曲折的路；虽然走着曲折的路，但是总在向着目标走上前去。我相信人类有目标，因此也有进步。每一回治乱的起伏，清算起来，这里那里多多少少总有些进展的。

但是人们一般都望治而不好乱。动乱时代望小康时代，小康时代望太平时代——真正的“太平时代”其实只有一种理想。人类向着这个理想曲折的走着；所以曲折，便因为现实与理想的冲突。现实与理想都是人类的创造，在创造的过程中，不免试验与错误，也就不免冲突。现实与现实冲突，现实与理想冲突，理想与理想冲突，样样有。从一方面看，人生充满了矛盾；从另一方面看，矛盾中却有一致的地方。人类在种种冲突中进展。

却乱时代中冲突更多，人们感觉不安，彷徨，失望，于是乎幻灭。幻灭虽然幻灭，可还得活下去。虽然活下去，可是厌倦着，诅咒着。于是摇头，皱眉毛，“没办法！没办法”的说着，一天天混过去。可是，这如果是一个常态的中年人，他还有相当的精力，他不会甘心老是这样混过去；他要活得有意思些。他于颓废——烟，赌，酒，女人，尽情的享乐自己。一面献身于投机事业，不顾一切原则，只要于自己有利就干。反正一切原则都在动摇，谁还怕谁？只要抓住现在，抓住自己，管什么社会国家！古诗道：“我躬不阅，遑恤我后！”可以用来形容这些人。

有些人也在幻灭之馀活下去，可是憎恶着，愤怒着。他们不怕幻灭，却在幻灭的遗迹上建立起一个新的理想。他们要改

造这个国家，要改造这个世界。这些人大概是青年多，青年人精力足，顾虑少，他们讨厌传统，讨厌原则；而现在这些传统这些原则既在动摇之中，他们简直想一脚踢开去。他们要创造新传统，新原则，新中国，新世界。他们也是不顾一切，却不是只为自己。他们自然也免不了试验与错误。试验与错误的结果，将延续动的局势，还是将结束动乱局势？这就要看社会上矫正的力量和安定的力量，也就是说看他们到底抓得住现实还是抓不住。

还有些人也在幻灭之馀活下去，可是对现实认识着，适应着。他们渐渐能够认识这个动乱时代，并接受这个动乱时代。他们大概是些中年人，他们的精力和胆量只够守住自己的岗位，进行自己的工作。这些人不甘颓废，可也不能担负改造的任务，只是大时代一些小人物。但是他们谨慎的调整着种种传统和原则，忠诚的保持着那些。那些传统和原则，虽然有些人要踢开去，然而其中主要的部分自有它们存在的理由。因为社会是联贯的，历史是联贯的。一个新社会不能凭空从天上掉下，它得从历来的土壤里长出。社会的安定力固然在基层的衣食住，在中国尤其是农民的衣食住；可是这些小人物对于社会上层机构的安定，也多少有点贡献。他们也许抵不住时代潮流的冲击而终于失掉自己的岗位甚至生命，但是他们所抱持的一些东西还是会存在的。

以上三类人，只是就笔者自己常见到的并且相当知道的说，自然不能包罗一切。但这三类人似乎都是这动乱时代的主要分子。笔者希望由于描写这三类人可以多少说明了这时代的局势。他们或多或少的认识了现实，也或多或少的抓住了现

实；那后两类人一方面又都有着或近或远或小或大的理想。有用的是这两类人。那颓废者只是消耗，只是浪费，对于自己，对于社会都如此。那投机者扰害了社会的秩序，而终于也归到消耗和浪费一路上。到处摇头苦脸着着“没办法”的人不过无益，这些人简直是有害了。改造者自然是时代的领导人，但希望他们不至于操之过切，欲速不达。调整者原来可以与改造者相辅为用，但希望他们不至于保守太过，抱残守阙。这样维持着活的平衡，我们可以希望比较快的走入一个小康时代。

南京《中央日报》，1946年。

中国学术界的大损失
——悼闻一多先生

一

闻一多先生在昆明惨遭暗杀，激起全国的悲愤。这是民主运动的大损失，又是中国学术的大损失。关于后一方面，作者知道的比较多，现在且说个大概，来追悼这一位多年敬佩的老朋友。

大家都知道闻先生是一位诗人。他的《红烛》，尤其他的《死水》，读过的人很多。这些集子的特色之一，是那些爱国诗。在抗战以前他也许是唯一的爱国新诗人。这里可以看出他对文学的态度。新文学运动以来，许多作者都认识了文学的政治性和社会性而有所表现，可是闻先生认识得特别亲切，表现得特别强调。他在过去的诗人中最敬爱杜甫，就因为杜诗政治性和社会性最浓厚。后来他更进一步，注意原始人的歌舞：这是集团的艺术，也是与生活打成一片的艺术。他要的是热情，是力量，是火一样的生命。

但是他并不忽略语言的技巧，大家都记得他是提倡诗的新格律的人，也是创造诗的新格律的人。他创造自己的诗的语言，并且创造自己的散文的语言。诗大家都知道，不必细说；散文如《唐诗杂论》，可惜只有五篇，那经济的字句，那完密

而短小的篇幅，简直是诗。我听他近来的演说，有两三回也是这么精悍，字字句句好似称量而出，却又那么自然流畅。他因此也特别能够体会古代语言的曲折处。当然，以上这些都得靠学力，但是更得靠才气，也就是想像。单就读古书而论，固然得先通文字声韵之学；可是还不够，要没有活泼的想像力，就只能做出点滴的饾饤的工作，决不能融会贯通的。这里需要细心，更需要大胆。闻先生能够体会到古代语言的表现方式，他的校勘古书，有些地方胆大得吓人，但却是细心吟味所得；平心静气读下去，不由人不信。校书本有死校活校之分；他自然是活校，而因为知识和技术的一般进步，他的成就骎骎乎驾活校的高邮王氏父子而上之。

他研究中国古代，可是他要使局部化了石的古代复活在现代人的心目中。因为这古代与现代究竟属于一个社会，一个国家，而历史是联贯的。我们要客观的认识古代；可是，是“我们”在客观的认识古代，现在的我们要能够在心目中想像古代的生活，也许才是那真的古代——这也是客观的认识古代。闻先生研究伏羲的故事或神话，是将这神话跟人们的生活打成一片；神话不是空想，不是娱乐，而是人民的生命欲和生活力的表现。这是死活存亡的消息，是人与自然斗争的纪录，非同小可。他研究《楚辞》的神话，也是一样的态度。他看屈原，也将他放在整个时代整个社会里看，他承认屈原是伟大的天才；但天才是活人，不是偶像，只有这么看，屈原的真面目也许才能再现在我们心中。他研究《周易》里的故事，也是先有一整个社会的影像在心里。研究《诗经》也如此，他看出那些情诗里不少歌咏性生活的句；他常说笑话，说他研究《诗经》，越

来越“形而下”了——其实这正表现着生命的力量。

他是有幽默感的人；他的认识古代，有时也靠着这种幽默感。看《匡斋尺牍》里《狼跋》一篇，便知道他能够体会到别人从不曾体会到古人幽默感。而所谓“匡斋”本于匡衡说诗解人颐那句话，正是幽默的意思。他的《死水》里《闻一多先生的书桌》，也是一首难得的幽默的诗。他有着强大的生命力，常跟我们说要活到八十岁，现在还不满四十八岁，竟惨死在那卑鄙恶毒的枪下！有个学生曾瞻仰他的遗体，见他“遍身血迹，双手抱头，全身痉挛”。唉！他是不甘心的，我们也是不甘心的！

《文艺复兴》，1946 年。

二

闻先生的惨死尤其是中国文学方面一个不容易补偿的损失。

闻先生的专门研究是《周易》、《诗经》、《庄子》、《楚辞》、唐诗，许多人都知道。他的研究工作至少有了二十年，发表的文字虽然不算太多，但积存的稿子却很多。这些并非零散的稿子，大都是成篇的，而且他亲手抄写得很工整。只是他总觉得还不够完密，要再加些工夫才愿意编篇成书。这可见他对于学术忠实而谨慎的态度。

他最初在唐诗上多用力量。那时已见出他是个考据家，并已见出他的考据的本领。他注重诗人的年代和诗的年代。关于

唐诗的许多错误的解释与错误的批评，都由于错误的年代。他曾将唐代一部分诗人生卒年代可考者制成一副图表，谁看了都会一目了然，他是学过图案画的，这帮助他在考据上发现了一种新的技术；这技术是值得发展的。但如一般所知，他又是个诗人，并且是个在领导地位的新诗人，他亲自经过创作的甘苦，所以更能欣赏诗人与诗。他的《唐诗杂论》虽然只有五篇，但都是精彩逼人之作。这此示但将欣赏和考据融化得恰到好处，并且创造了一种诗样粗粹的风格，读起来句句耐人寻味。

后来他在《诗经》、《楚辞》上多用力量。我们知道要了解古代文学，必须从语言下手，就是从文字声韵下手。但必须能够活用文字声韵的种种条例，才能有所创获。闻先生最佩服王念孙父子，常将《读书杂志》、《经义述闻》当作消闲的书读着。他在古书通读上有许多惊人而确切的发明。对于甲骨文和金文，也往往有独到之见。他研究《诗经》，注重那时代的风俗和信仰等等；这几年更利用弗洛依德以及人类学的理论得到一些深入的解释。他对《楚辞》的兴趣似乎更大，而尤集中于其中的神话。他的研究神话，实在给我们学术界开辟了一条新的大路。关于伏羲的故事，他曾将许多神话综合起来，头头是道，创见最多，关系极大。曾听他谈过大概，可惜写出来的还只是一小部分。他研究《周易》，是爱其中的片段的故事，注重的是社会生活经济生活的表现。近三四年他又专力研究《庄子》，探求原始道教的面目，并发见庄子一派政治上不合作的态度。以上种种都跟传统的研究不同：眼光扩大了，深入了，技术也更进步了，更周密了。所以贡献特别多，特别大。近年

他又注意整个的中国文学史，打算根据经济史观去研究一番，可惜还没有动手就殉了道。

这真是我们一个不容易补偿的损失啊！

《国文月刊》，1946。

回来杂记

回到北平来，回到原来服务的学校里，好些老工友见了面用道地的北平话道：“您回来啦!”是的，回来啦。去年刚一胜利，不用说是想回来的。可是这一年来的情形使我回来的心淡了，想像中的北平，物价像潮水一般涨，整个的北平也像在潮水里晃荡着。然而我终于回来了。飞机过北平城上时，那棋盘似的房屋，那点缀着的绿树，那紫禁城，那一片黄琉璃瓦，在晚秋的夕阳里，真美。在飞机上看北平市，我还是第一次。这一看使我联带的想起北平的多少老好处，我忘怀一切，重新爱起北平来了。

在西南接到北平朋友的信，说生活虽艰难，还不至如传说之甚，说北平的街上还跟从前差不多的样子。是的，北平就是粮食贵得凶，别的还差不离儿。因为只有粮食贵得凶，所以从上海来的人，简直松了一大口气，只说“便宜呀！便宜呀!”我们从重庆来的，却没有这样胃口。再说虽然只有粮食贵得凶，然而粮食是人人要吃日日要吃的。这是一个浓重的阴影，罩着北平的将来。但是现在谁都有点儿且顾眼前，将来，管得它呢！粮食以外，日常生活的必需品，大致看来不算少；不是必需而带点儿古色古香的那就更多。旧家具，小玩意儿，在小市里，地摊上，有得挑选的，价钱合式，有时候并且很贱。这是北平老味道，就是不大有耐心去逛小市和地摊的我，也深深在领略着。从这方面看，北平算得是“有”的都市，西南几个

大城比起来真寒尘相了。再去故宫一看，吓，可了不得！虽然曾游过多少次，可是从西南回来这是第一次。东西真多，小市和地摊儿自然不在话下。逛故宫简直使人不想买东西，买来买去，买多买少，算得什么玩意儿！北平真“有”，真“有”它的！

北平不但在这方面和从前一样“有”，并且在整个生活上也差不多和从前一样闲。本来有电车，又加上公共汽车，然而大家还是悠悠儿的。电车有时来得很慢，要等得很久。从前似乎不至如也许，是线路加多，车辆并没有比例的加多吧？公共汽车也是来得慢，也要等得久。好在大家有的是闲工夫，慢点儿无妨，多等点时候也无妨。可是刚从重庆来的却有些不耐烦。别瞧现在重庆的公共汽车不漂亮，可是快，上车，卖票，下车都快。也许是无事忙，可是快是真的。就是在排班等着罢，眼看着一辆辆来车片刻间上满了客开了走，也觉痛快，比望眼欲穿的看不到来车的影子总好受些。重庆的公共汽车有时也挤，可是从来没有像我那回坐宣武门到前门的公共汽车那样，一面挤得不堪，一面卖票人还在中途站从容的给争着上车的客人排难解纷。这真闲得可以。

现在北平几家大型报都有几种副刊，中型报也有在拉人办副刊的。副刊的水准很高，学术气非常重。各报又都特别注重学校消息，往往专辟一栏登载，学术气非常重。前一种现象别处似乎没有，后一种现象别处虽然有，却不像这儿的认真——几乎有闻必录。北平早就被称为“大学城”和“文化城”，这原是旧调重弹，不过似乎弹得更响了。学校消息多，也许还可以认为有点生意经；也许北平学生多，这么着报可以多销些？副刊多却决不是生意经，因为有些副刊的有些论文似乎只有一些大学教授和研究院学生能懂。这种论文原应该出现在专门杂

志上，但目前出不起专门杂志，只好暂委屈在日报的馀幅上：这在编副刊的人是有理由的。在报馆方面，反正可以登载的材料不多，北平的广告又未必太多，多来它几个副刊，一面配合着这古城里看重读书人的传统，一面也可以镇静镇静这多少有点儿晃荡的北平市，自然也不错。学校消息多，似乎也有点儿配合着看重读书人的传统的意思。研究学术本来要悠闲，这古城里向来看重的读书人正是那悠闲的读书人。我也爱北平的学术空气，自己也只是一个悠闲的读书人，并且最近也主编了一个带学术性的副刊，不过还是觉得这么多的这么学术的副刊确是北平特有的闲味儿。

然而北平究竟有些和从前不一样了。说它“有”罢，它“有”贵重的古董玩器，据说现在主顾太少了。从前买古董玩器送礼，可以巴结一官半职的。现在据说懂得爱古董玩器的就太少了。礼还是得送，可是上了句古话，什么人爱钞，什么人都爱钞。这一来倒是简单明了，不过不是老味道了。古董玩器的冷落还不足奇，更使我注意的是中山公园和北海等名胜的地方，也萧条起来了。我刚回来的时候，天气还不冷，有一天带着孩子们去逛北海。大礼拜的，漪澜堂的茶座上却只寥寥的几个人。听隔家茶座的伙计在向一位客人说没有点心块，他说客人少，不敢预备。这些原是中等经济的人物常到的地方；他们少来，大概是手头不宽心头也不宽了吧。

中等经济的人家确乎是紧起来了。一位老住北平的朋友的太太，原来是大家小姐，不会做家里粗事，只会做做诗，画画画。这回见了面，瞧着她可真忙。她告诉我，佣人减少了，许多事只得自己干；她笑着说现在操练出来了。她帮忙我捆书，既麻利，也还结实；想不到她真操练出来了。这固然也是好事，可是北平到底不和从前一样了。穷得没办法的人似乎更多

了。我太太有一晚九点钟来带着两个孩子走进宣武门里一个小胡同，刚进口不远，就听见一声："站住!"向前一看，十步外站着一个人，正在从黑色的上装里掏什么，说时迟，那时快，顺着灯光一瞥，掏出来的乃是一把明晃晃的尖刀！我太太大声怪叫，赶紧转身向胡同口跑，孩子们也跟着怪叫，跟着跑。绊了石头，母子三人都摔倒；起来回头一看，那人也转了身向胡同里跑 。这个人穿得似乎还不寒尘，白白的脸，年轻轻的。想来是刚走这个道儿，要不然，他该在胡同中间等着，等来人近身再喊"站住!"这也许真是到了无可奈何才来走险的。近来报上常见路劫的记载，想来这种新手该不少罢。从前自然也有路劫，可没有听说这么多，北平是不一样了。

电车和公共汽车虽然不算快，三轮车却的确比洋车快得多。这两种车子的竞争是机械和人力的竞争，洋车显然落后。洋车夫只好更贱卖自己的劳力。有一回雇三轮儿，出价四百元，三轮儿定要五百元。一个洋车夫赶上来说，"我去，我去。"上了车他向我说要不是三轮儿，这么远这个价他是不干的。还有在雇三轮的时候常有洋车夫赶上来，若是不理他，他会说，"不是一样吗?"可是，就不一样！三轮车以外，自行车也大大的增加了。骑自行车可以省下一大笔交通费。出钱的人少，出力的人就多了。省下的交通费可以帮被帮补肚子，虽然是小补，到底是小补啊。可是现在北平街上可不是闹着玩儿的，骑车不但得出力，有时候还得拚命。按说北平的街道够宽的，可是近来常出事儿。我刚回来的一礼拜，就死伤了五六个人。其中王振华律师就是在自行车上被撞死的。这种交通的混乱情形，美国军车自然该负最大的责任。但是据报载，交通警察也很怕咱们自己的军车。警察却不怕自行车，更不怕洋车和三轮儿。他们对洋车和三轮儿倒是一视同仁，一个不顺眼及拳

脚一齐来。曾在宣武门里一个胡同口看见一辆三轮儿横在口儿上和人讲价，一个警察走来，不问三七二十一，抓住三轮车夫一顿拳打脚踢。拳打脚踢倒从来如此，他却骂得怪，他骂道，“×你有民主思想的妈妈！”那车夫挨着拳脚不说话，也是从来如此。可是他也怪，到底是三轮车夫罢，在警察去后，却向着背影责问道，“你有权利打人吗?”这儿看出了时代的影子，北平是有点儿晃荡了。

别提这些了，我是贪吃得了胃病的人，还是来点儿吃的。在西南大家常谈到北平的吃食，这呀那的，一大堆。我心里却还惦记一样不登大雅的东西，就是马蹄儿烧饼夹果子。那是一清早在胡同里提着筐子叫卖。这回回来却还没有吃到。打听住家人，也说少听见了。这马蹄儿烧饼用硬面做，用吊炉烤，薄薄的，却有点儿韧，夹果子（就是脆而油的油条）最是相得益彰，也脆，也有咬嚼，比起有心子的芝麻酱烧饼有意思得多。可是现在劈柴贵了，吊炉少了，做马蹄儿并不能多卖钱，谁乐意再做下去！于是大家一律用芝麻酱烧饼来夹果子了。芝麻酱烧饼厚，倒更管饱些。然而，然而不一样了。

《大公报》，1946年。

文学的标准与尺度

我们说“标准”，有两个意思。一是不自觉，一是自觉。不自觉的是我们接受的传统的种种标准。我们应用这些标准衡量种种事物种种人，但是对这些标准本身并不怀疑，并不衡量，只照样接受下来，作为生活的方便。自觉的是我们修正了传统的种种标准，以及采用的外来的种种标准。这种种自觉的标准，在开始出现的时候大概多少经过我们的衡量；而这种衡量是配合着生活的需要的。本文只称不自觉的种种标准为“标准”，改称种种自觉的标准为“尺度”，来显示这两者的分别。“标准”原也离不了尺度，但尺度似乎不像标准那样固定；近来常说“放宽尺度”，既然可以“放宽”，就不是固定的了。这种“标准”和“尺度”的分别，在一个变得快的时代最容易觉得出；在道德方面在学术方面如此，在文学方面也如此。

中国传统的文学以诗文为正宗，大多数出于士大夫之手。士大夫配合君主掌握着政权。做了官是大夫，没有做官是士；士是候补的大夫。君主士大夫合为一个封建集团，他们的利害是共同的。这个集团的传统的文学标准，大概可用“儒雅风流”一语来代表。载道或言志的言学以“儒雅”为标准，缘情与隐逸的文学以“风流”为标准。有的人“达则兼济天下，穷则得善其身”，表现这种情志的是载道或言志。这个得有“正其谊不谋其利，明其道不讲其功”的抱负，得有“怨而不怒”

“温柔敦厚”的涵养，得用“熔经铸史”“含英咀华”的语言。这就是“儒雅”的标准。有的人纵情于醇酒妇人，或寄情于田园山水，表现这种种情志的是缘情或隐逸之风。这个得有“妙赏”“深情”和“玄心”，也得用“含英咀华”的语言。这就是“风流”的标准。(关于“风流”的解释，用冯友兰先生语，见《论风流》一文中。)

在现阶级看整个的传统的文学，我们可以说“儒雅风流”是标准。但是看历代文学的发展，中间还有许多变化。即如诗本是“言志”的，陆机却说“诗缘情而绮靡”。“言志”其实就是“载道”，与“缘情”大不相同。陆机实在是用了新的尺度。“诗言志”这一个语在开始出现的时候，原也是一种尺度；后来得到公认而流传，就成为一种标准。说陆机用了新的尺度，是对“诗言志”那个旧尺度而言。这个新尺度后来也得到公认而流传，成为又一种标准。又如南朝文学的求新，后来文学的复古，其实都是在变化；在变化的时候也都是用着新的尺度。固然这种新尺度大致只伸缩于“儒雅”和“风流”两种标准之间，但是每回伸缩的长短不同，疏密不同，各有各的特色。文学史的扩展从这种种尺度里出。

这种尺度表现在文论和选集里，也就是表现在文学批评里。中国文学批评以各种形式出现。魏文帝的“论文”是在一般学术的批评的《典论》里，陆机《文赋》也许可以说是独立的文学批评的创始，他将文作为一个独立的课题来讨论。此后有了选集，这里面分别体类，叙述源流，指点得失，都是批评的工作。又有了《文心雕龙》和《诗品》两部批评专著，还有史书的文学传论，别集的序跋和别集中的书信。这些都是比较

有系统的文学批评，各有各的尺度。这些尺度有的依据着“儒雅”那个标准，结果就是复古的文学，有的依据着“风流”那个标准，结果就是标新的文学。但是所谓复古，其实也还是求变化求新异；韩愈提倡古文，却主张务去陈言，戛戛独造，是最显著的例子。古文运动从独造新语上最见出成绩来。胡适之先生说文学革命都从文字或文体的解放开始，是有道理的，因为这里最容易见出改变了的尺度。现代语体文学是标新的，不是复古的，却也可以说是从文字或文体的解放开始；就从这语体上，分明的看出我们的新尺度。

这种语体文学的尺度，如一般人所公认，大部分是受了外国的影响，就是依据着种种外国的标准。但是我们的文学史中原也有这样一股支流，和那正宗的或主流的文学由分而合的相配而行。明代的公安派和竟陵派自然是这支流的一段，但这支流的渊源很古久，截取这一段来说是不正确的。汉以前我们的言和文比较接近，即使不能说是一致。从孔子“有教无类”起，教育渐渐开放给平民，受教育的渐渐多起来。这种受了教育的人也称为“士”，可是跟从前贵族的士不同，这些只是些“读书人”。士的增多影响了语言和文体，话要说得明白，说得详细，当时的著述是说话的纪录，自然也是这样。这里面该有平民语调的参入，虽然我们不能确切的指出。汉代辞赋发达，主要的作为官廷文学；后来变为远于说话的骈俪的体制，士大夫就通用这种体制。可是另一方面，游历了通都大邑名山大川的司马迁，却还用那近乎说话的文体作《史记》，古里古怪的扬雄跟《问孔》、《刺孟》的王充，也还用这种文体作《法言》和《论衡》；而乐府诗来自民间，不用问更近于说话。可见这

种文体是废不掉的。就是骈俪文盛行的时代，也还有《世说新语》，记录那时代的说话。到了唐代的韩愈，提倡“气盛言宜”的古文，“气盛言宜”就是说话的调子，至少是近于说话的调子，还有语录和笔记，起于唐而盛于宋，还有来自民间的词，这些也都用着说话或近于说话的调子。东汉以来逐渐建立起来的门阀，到了唐代中叶垮了台，“寻常百姓”的士又增多起来，加上宋代印刷和教育的发达，所以那种浅明如话的文体就大大的发达了。到了元明两代，又有了戏曲和小说，更是以说话体就是语体为主。公安派竟陵派接受了这股支派，努力想将它变成主流，但是这一个尝试失败了。直到现代，一个新的尝试才完成了语体文学，新文学，也就是现代文学。

从以上一段语体文学的简史里可以看出种种伸缩的尺度。这些尺度大体上固然不出乎“儒雅”和“风流”那两个标准，可是像语录和笔记，有些恐怕只够“儒”而不够“雅”，有些恐怕既不够“儒”也不够“雅”，不够“雅”因为用俗语或近乎俗语，不够“儒”因为只是一些细事，无关德教，也与风流不相干。汉乐府跟《世说新语》也用俗语，虽然现在已将那些俗语看作了古典。戏曲和小说有的别忠奸，寓劝惩，叙风流，固然够得上标准，有的却不够儒雅，不算风流。在过去的文学传统里，这两种本没有地位，所谓不在话下。不过我们现在得给这些不够格的分别来个交代。我们说戏曲和小说可以人情物理，这可以叫做“观风”的尺度，《礼记》里说诗可以“观民风”：可以观风，也就拐了弯儿达到了“儒雅”那个标准。戏曲和小说不但可以观风内，还可以观士风，而观风就是写实，就是反映社会，反映时代。这是社会的描写，时代的纪录。在

我们看来，用不着再绕到“儒雅”那个标准之下，就足够存在的理由了。那些无关政教也不算风流的笔记，也可以这么看。这个“人情物理”或“观风”的尺度原是依据了“儒雅”那个标准定出来的，可是唐代中叶以后，这个尺度似乎已经暗地里独立运用，这已经不是上德化下的尺度而是下情上达的尺度了。人民参加着定了这个尺度，而俗语的参入文学，正与这个尺度配合着。

说是人民参加着订定文学的的尺度，如上文所提到的，该起于春秋末年贵族渐渐没落平民渐渐兴起的时候。这些受了教育的平民加入了统治集团，多少还带着他们的情感和语言。这种新的士流日渐增加，自然就影响了文化的面目乃至精神。汉乐府的搜集与流行，就在这样氛围之中。韩诗解《伐木》一篇说到“饥者歌其食，劳者歌其事”。“饥者歌其食，劳者歌其事”正是“人情物理”，正是“观风”；这说明了三百篇诗的一些诗，也说明了乐府里的一些诗。“饥者歌其食，劳者歌其事”，自然周代的贵族也会如此的，可是这两句话带着浓重的平民的色彩；配合着语言的通俗，尤其可以见出。这就是前面说的“参加”，这参加倒是不自觉的。但那“人情物理”或“观风”的尺度的订定却是自觉的。汉以来的社会是士民对立，同时也是士民流通。《世说新语》里纪录一些俗语，取其自然。在“风流”的标准下，一般的固然以“含英咀华”的语言为主，但是到了这时代稍加改变，取了“自然”这个尺度，也不足为怪的。

唐代中叶以后，士民间的流通更自由了，士人是更多了。于是乎“人情物理”的著作也更多。元代蒙古人压迫汉人，士

大夫的地位降低下去。真正领导文坛的是一些吏人以及“书会先生”。他们依据了“人情物理”的尺度作了许多戏曲。明代士大夫的地位高了些，但是还在暴君压制之下。他们这时却恢复了文坛的领导权，他们可也在作戏曲，并且在提倡小说，作小说了。公安派竟陵派就是受了这种风气的影响而形成的。清代士大夫的地位又高了些，但是又在外族统治之下，还不能恢复元代以前的地位。他们也在作戏曲和小说，可是戏曲和小说始终还是小道，不能跟诗人并列为正宗。“人情物理”还是一种尺度，不能成为标准。但是平民对文学的影响确乎渐渐在扩大。原来士民的对立并不是严格的。尤其在文学上，平民所表现的生活还是以他们所“虽不能至，然心向往之”的士大夫生活为标准。他们受了自己的生活折磨够了，只羡慕着士大夫生活，可又只能耐着苦羡慕着，不知道怎样用行动去争取，至多是表现在他们的文学就是民间文学里；低级趣味是免不了的，但那时他们的理想是爬上高处去。这样，士大夫的文学接受他们的影响，也算是个顺势。虽然“人情物理”和“通俗”到清代还没有成为标准，可是“自然”这尺度从晋代以来已渐渐成为一种标准。这究竟显出了人民的力量。

大清帝国改了中华民国，新文化运动新文学运动配合着“五四”运动画出了一个新时代。大家拥戴的是“德先生”和“赛先生”，就是民主与科学。但是实际上做到的是打倒礼教也就是反封建的工作。反封建解放了个人，也发现了民众，于是乎有了个人主义和人道主义；前者是实践，后者还是理论。这里得指出在那个阶级上，我们是接受了种种外国标准，而向现代化进行着。这时的社会已经不是士民的对立，而是封建的军

阀官僚和人民的对立。从清末开设学校，受教育的人大量增多。士或读书人渐渐变了质；到这时一部分成为军阀和官僚的帮闲，大部分却成了游离的知识阶级。知识阶级从军阀和官僚独立，却还不能跟民众联合起来，所以是游离着。这里面大部分是青年学生。这时候的文学是语体文学，开始似乎是应用着“人情物理”“通俗”那两个尺度以及“自然”那个标准。然而“人情物理”变了质成为“打倒礼教”就是“反封建”也就是“个人主义”这个标准，“通俗”和“自然”也让步给那“欧化”的新尺度；这“欧化”的尺度后来并且也成了标准。用欧化的语言表现个人，顺带着人道主义，是这时期知识阶级向着现代化的路。

“五卅”运动接着国民革命，发展了反帝国主义运动；于是“反帝国主义”也成了文学的一种尺度。抗战起来了，“抗战”立即成了一切的标准，文学自然也在其中。胜利却带来了一个动乱时代，民主运动发展，“民主”成了广大应用的尺度，文学也在其中。这时期知识阶级渐渐走近了民众，“人道主义”那个尺度变质成为“社会主义”的尺度，“自然”又调剂着“欧化”，这样与“民主”配合起来。但是实际上做到的还只是暴露丑恶和斗争丑恶。这是向着新社会发脚的路。受教育的越来越多，这条路上的人也将越来越多，文学终于要配合上那新的“民主”的尺度向前迈进的。大概文学的标准和尺度的变换，都与生活配合着，采用外国的标准也如此。表面上好像只是求新，其实求新是为了生活的高度深度或广度。社会上存在着特权阶级的时候，他们只见到高度和深度；特权阶级垮台以后，才能见到广度。从前有所谓雅俗之分，现在也还有低级趣

味，就是从高度深度来比较的。可是现在渐渐强调广度，去配合着高度深度，普及同时也提高，这才是新的“民主”的尺度。要使这新尺度成为文学的新标准，还有待于我们自觉的努力。

《大公报》，1947 年。

论严肃

新文学运动的开始，斗争的对象主要的是古文，其次是礼拜六派或鸳鸯蝴蝶派的小说，又其次是旧戏，还有文明戏。他们说古文是死了。旧戏陈腐，简单，幼稚，嘈杂，不真切，武场更只是杂耍，不是戏。而鸳鸯蝴蝶派的小说意在供人们茶馀酒后消遣，不严肃，文明戏更是不顾一切的专迎合人们的低级趣味。白话总算打倒了古文，虽然还有些肃清的工作；话剧打倒了文明戏，可是旧戏还直挺挺的站着，新歌剧还在难产之中。鸳鸯蝴蝶派似乎也打倒了，但是又有所谓"新鸳鸯蝴蝶派"。这严肃与消遣的问题够复杂的，这里想特别提出来讨论。

照传统的看法，文章本是技艺，本是小道，宋儒甚至于说"作文害道"。新文学运动接受了西洋的影响，除了解放文体以白话代古文之外，所争取的就是这文学的意念，也就是文学的地位。他们要打倒那"道"，让文学独立起来。所以对"文以载道"说加以无情的攻击。这"载道"说虽然比"害道"说温和些，可是文还是道的附庸。照这一说，那些不载道的文就是"玩物丧志"。玩物丧志是消遣，载道是严肃。消遣的文是技艺，没有地位；载道的文有地位了，但是那地位是道的，不是文的——若单就文而论，它还只是技艺，只是小道。新文学运

动所争的是，文学就是文学，不干道的事，它是艺术，不是技艺，它有独立存在的理由。

在中国文学的传统里，小说和词曲（包括戏曲）更是小道中的小道，就因为是消遣的，不严肃。不严肃也就是不正经；小说通常称为“闲书”，不是正比书。词为“诗馀”，曲又是“词馀”；称为“馀”当然也不是正经的了。鸳鸯蝴蝶派的小说意在供人们茶馀酒后消遣，倒是中国小说的正宗。中国小说一向以“志怪”、“传奇”为主。“怪”和“奇”都不是正经的东西。明朝人编的小说总集有所谓“三言二拍”。“二拍”是初刻和二刻的《拍案惊奇》，重在“奇”得显然。“三言”是《喻世明言》、《警世通言》、《醒世恒言》，虽然重在“劝俗”，但是还是先得使人们“惊奇”，才能收到“劝俗”的效果，所以后来有人从“三言二拍”里选出若干篇另编一集，就题为《今古奇观》，还是归到“奇”。这个“奇”正是供人们茶馀酒后消遣的。

明清的小说渊源于宋朝的“说话”，“说话”出于民间。词曲（包括戏曲）原也出于民间。民间文学是被压迫的人民苦中作乐，忙里偷闲的表现，所以常常扮演丑角，嘲笑自己或夸张自己，因此多带着滑稽和诞妄的气氛，这就不正经了。在中国文学传统自己的范围里，只有诗文（包括赋）算是正经的，严肃的，虽然放在道统里还只算是小道。词经过了高度的文人化，特别是清朝常州派的努力，总算带上一些正经面孔了，小说和曲（包括戏曲）直到新文学运动的前夜，却还是丑角打扮，站在不要紧的地位。固然，小说早就有劝善惩恶的话头，

明朝人所谓“喻世”等等，更特别加以强调。这也是在想“载道”，然而“奇”胜于“正”，到底不成。明朝公安派又将《水浒》比《史记》，这是从文章的“奇变”上看；可是文章在道统里本不算什么，“奇变”怎么能扯得上“正经”呢？然而看法到底有些改变了。到了清朝末年，梁启超先生指出了“小说与群治之关系”，并提倡实践他的理论的创作。这更是跟新文学运动一脉相承了。

新文学运动以斗争的姿态出现，它必须是严肃的。他们要给白话文争取正宗的地位，要给文学争取独立的地位。而鲁迅先生的第一篇小说《狂人日记》里喊出了“吃人的礼教”和“救救孩子”，开始了反封建的工作。他的《随感录》又强烈的讽刺着老中国的种种病根子。一方面人道主义也在文学里普遍的表现着。文学担负起新的使命；配合了“五四”运动，它更跳上了领导的地位，虽然不是唯一的领导的地位。于是文学有了独立存在的理由，也有了新的意念。在这情形下，词曲升格为诗，小说和戏曲也升格为文学。这自然接受了“外国的影响”，然而这也未尝不是“载道”；不过载的是新的道，并且与这个新的道合为一体，不分主从。所以从传统方面看来，也还算是一脉相承的。一方面攻击“文以载道”，一方面自己也在载另一种道，这正是相反相成，所谓矛盾的发展。

创造社的浪漫的感伤的作风，在反封建的工作之下要求自我的解放，也是自然的趋势，他们强调“动的精神”，强调“灵肉冲突”，是依然在严肃的正视着人生的。然而礼教渐渐垮了，自我在第一次世界大战带给中国的暂时的繁荣里越来越大

了，于是乎知识分子讲究生活的趣味，讲究个人的好恶，讲究身边琐事，文坛上就出现了“言志派”，其实是玩世派。更进一步讲究幽默，为幽默而幽默，无意义的幽默。幽默代替了严肃，文坛上一片空虚。一方面色情的作品也抬起了头，凭着“解放”的名字跨过了“健康”的边界，自然也跨过了“严肃”的边界。然而这空虚只是暂时的，正如那繁荣是暂时的。“五卅”事件掀起了反帝国主义的大潮，时代又沉重起来了。

接着是国民革命，接着是左右折磨；时代需要斗争，闲情逸致只好偷偷摸摸的。这时候鲁迅先生介绍了“一面是严肃与工作，一面是荒淫与无耻”这句话。这是时代的声音。可是这严肃是更其严肃了；单是态度的严肃，艺术的严肃不成，得配合工作，现实的工作。似乎就在这当儿有了“新鸳鸯蝴蝶派”的名目，指的是那些尽在那儿玩味自我的作家。他们自己并不觉得在消遣自己，跟旧鸳鸯蝴蝶派不同。更不同的是时代，是时代缩短了那“严肃”的尺度。这尺度还在争议之中，劈头来了抗战；一切是抗战，抗战自然是极度严肃的。可是八年的抗战太沉重了，这中间不免要松一口气，这一松，尺度就放宽了些；文学带着消消遣，似乎也是应该的。

胜利突然而来，时代却越见沉重了。“人民性”的强调，重行紧缩了“严肃”那尺度。这“人民性”也是一种道。到了现在，要文学来载这种道，倒也是“势有必至，理有固然”。不过太紧缩了那尺度，恐怕会犯了宋儒“作文害道”说的错误，目下黄色和粉色刊物的风起云涌，固然是动乱时代的颓废趋势，但是正经作品若是一味讲究正经，只顾人民性，不管艺

术性，死板板的长面孔教人亲近不得，读者们恐怕更会躲向那些刊物里去。这是运用“严肃”的尺度的时候值得平心静气算计算计的。

《中国作家》，1947年。

论通俗化

文体通俗化运动起于清朝末年。那时维新的士人急于开通民智，一方面创了报章文体，所谓“新文体”，给受过教育的人说教，一方面用白话印书办报，给识得些字的人说教，再一方面推行官话字母等给没有受过教育的人说教。前种都是文体的通俗化，后一种虽然注重在新的文字，但就写成的文体而论，也还是通俗化。

这种用字母拼写的文体，在当时所能表现的题材大概是有限的。据记载，这种字母的确曾经深入农村，农民会用字母来写便条，那大概是些很简单的话。最复杂的自然的“新文体”，可是通俗性大概也就比较的最小。居中的是那些白话书报。这种白话我看到的不多，就记得的来说，好像明白详尽，老老实实，直来直去。好像从语录和白话小说化出；我们这些人读起来大概没有什么味儿。

原来这种白话只是给那些识得些字的人预备的，士人们自己是不屑用的。他们还在他们的“雅言”，就是古文，最低限度也得用“新文体”，俗语的白话只是一种慈善文体罢了。然而革命了，民国了，新文学运动了，胡适之先生和陈独秀先生主张白话是正宗的文学用语，大家该一律用白话作文，不该有士和民的分别。“五四”运动加速了新文学运动的成功，白话真的成为正宗的文学用语。而“新文体”也渐渐的在白话化，留心报纸的文体就可以知道。“一律用白话来作文”的日子大

概也不远了。

胡先生等提倡的白话，大概还是用语录和白话小说等做底子，只是这时代的他们接受了西化，思想精密了，文章也简洁了。他们将雅俗一元化，而注重在“明白”或“懂得性”上，这也可以说是平民化。然而“欧化”来了，“新典主义”来了。这配合着第一次世界大战给中国带来的暂时的繁荣，和在这繁荣里知识阶级生活欧化或现代化的趋向，也是“势有必至，理有固然。”于是乎已故的宋阳先生指出这是绅士们的白话，他提倡“大众语”，这当儿更有人提倡拼音的“新文字”。这不是通俗化而是大众化。而大众就是大众，再没有“雅”的分儿。

然而那时候这还只能够是理想；大众不能写作，写作还只是知识分子。于是乎先试验着从利用民间的旧形式下手，抗战后并且有过一回民族形式的讨论。讨论的结果似乎是：民族形式可以利用，但是还接受“五四”的文学传统，还容许相当的欧化。这时候又有人提倡“通俗文学”，就是利用民族形式的文学。不但提倡，并且写作。参加的人有些的确熟悉民族形式，认真的做去。但是他们将通俗文学和一般文学分开，不免落了“雅俗”的老套子。于是有人指出，通俗文学的目标该是一元的；扬弃知识阶级的绅士身分，提高大众的鉴赏水准，这样打成一片，平民化，大众化。

但是说来容易做来难。民间文学虽然有天真、朴素、健康等长处，却也免不了丑角气氛，套语烂调，琐屑罗嗦等毛病。这是封建社会麻痹了民众才如此的。利用旧形式而要免去这些毛病，的确很难。除非民众的生活大大的改变，他们自己先在旧瓶里装上新酒，那么用起旧形式来意义才会不同。这自然还是从知识分子方面看，因为从民众里培养出作家，现在还只是理想，不过就是民众生活改变了，知识分子还得和他们共同生

活一个时期，多少打成一片，用起旧形式来，才能有血有肉。所以真难。

再说普通所谓旧形式，大概指的是韵文，散文似乎只是说书：这就是说散文是比较的不发达的。原来民众欣赏文艺，一向以音乐性为主，所以对韵文的要求大。他们要故事，但是情节得简单，得有头有尾。描写不要精细曲折，可是得详尽，得全貌。这两种要求并不冲突，因为情节尽管简单，每一个情节或人物还不妨详尽的描写。至于整个故事组织不匀称，他们倒不在乎的。韵文故事如此，散文的更得如此，这就难。

然而有些地方的民众究竟大变了，他们自己先在旧瓶里装上新酒，例如赵树理先生《李有才板话》里的那些段“快板”的语句。这些快板也许多少经过赵先生的润色，但是相信他根据的，原来就已经是旧瓶里的新酒。有了那种生活，才有那种农民，才有那种快板，才有快板里那种新的语言。赵先生和那些农民共同生活了很久，也才能用新的语言写出书里的那些新的故事。这里说“新的语言”，因为快板和那些故事的语言或文体都尽量扬弃了民族形式的封建气氛，而采取了改变中的农民的活的口语。自己正在觉醒的人民，特别宝爱自己的语言，但是李有才这些人还不能自己写作，他们需要赵先生这样的代言人。

书里的快板并不多，是以散文为主。朴素，健康，而不过火，确算是新写实主义的作风。故事简单，有头有尾，有血有肉。描写差不多没有，偶然有，也只就那农村生活里取喻，简截了当，可是新鲜有味。另有长篇《李家庄的变迁》，也是赵先生写的。周扬先生认为赶不上《板话》里那些短篇完整。这里有了比较详尽的描写，故事也有头有尾，虽然不太简单，可是作者利用了重复的手法，就觉得也还单纯。这重复的手法正

是主要的民族形式；作者能够活用，就不腻味。而全书文体或语言还能够庄重，简明，不罗嗦。这也就不易了。这的确是在结束通俗化而开始了大众化。

《燕京新闻》，1947 年。

论标语口号

许多人讨厌标语口号，笔者也是一个。可是从北伐到现在二十多年了，标语口号一直流行着；虽然小有盛衰，可是一直流先着。现在标语口号是显然又盛起来了。这值得我们想想，为什么会如此呢？是一般人爱起哄吗？还是标语口号的确有用，非用不可呢？

标语口号的办法虽然是外来的，然而在我们的文化传统里也未尝没有根据。我们说“登高一呼，群山四应”，说“大声疾呼”，说“发聋振聩”，都指先知先觉或志仁人而言，近代又说“唤醒人民”“唤起民众”，更强调了人民或民众。这里的“呼”和“唤”，正是一种口号，为的是“发聋振聩”，是“群山四应”（这是一个比喻，就是众人四应），是人民的觉醒与起来。这“呼”和“唤”是一种领导作用，领导着人们行动，向着某一些目的。这是由上而下的。《孟子》引《尚书》的《汤誓篇》，说夏桀的时候，人民怨恨那暴政，喊出“时日害丧，予及汝皆亡！”孟子说“民欲与之皆亡”，是不错的。用现在的话，就是“太阳啊，你灭亡罢！我们一块儿灭亡罢！”这是反抗的口号，是由下而上的。

我们向来没有“标语”这个名称，但是有格言，有名言。格言常常用作修养的标准，就是为学与做人的标准，如“一寸光阴一寸金”（抗战期中“一滴汽油一滴血”的标语就是套的这个调子）之类。“名言”这个名称是笔者暂定的，指的是

“饿死事小，失节事大”乃至“天下兴亡，匹夫有责”这一类的话；这些话常常用作批评的标准，就是论人论事的标准。格言偏重个人的修养，名言的作用似乎广泛些，所以另给加上这个“名言”的名目。格言也罢，名言也罢，作用其实都在指示人们行动，向着某一些目的。现在的标语也正是如此；格言常常写来贴在墙上，更和标语近些。但是格言和名言似乎都只是由上而下的。封建时代在下的农民地位是那么低，知识是那么浅，他们的话难得见于记载，更不必提入“格”和成“名”了，没有他们的份儿，也是自然的。

然而先知先觉或志士仁人是寥寥可数；就是近代，说清末罢，在做唤醒或唤起人民的工作的也还不算多。一方面格言名言都经过相当的淘汰，才见出分量，也就不会太多，更重要的是，这一切都拿一个个的人做对象。“群山四应”是一个峰一个峰也就是一个人一个人在那儿应，“唤醒”或“唤起”的，是一个个的人民或民众的一个个人，总之还没有明朗的集体的意念。现代标语口号却以集体为主，集体的贴标语喊口号，拿更大的集体来做对象。不但要唤醒集体的人群或民众起来行动，并且要帮助他们组织起来。标语口号往往就是这种集体运动的纲领。集体的力量渐渐发展，广大的下层民众也渐渐有了地位。标语口号有些是代他们说的，也未尝没有他们自己说的。于是乎标语口号多起来了，也就不免滥起来了。

集体的力量的表现，往往不免骚动或动乱，足以打搅多少时间的平静，而对于个人，这种力量又往往是一种压迫，足以妨碍自由。知识分子一般是爱平静爱自由的个人主义者，一时自然不容易接受这种表现，因此对目见耳闻的标语口号就不免厌烦起来。再说格言和名言是理智的结晶，作用在“渐”，标语口号多而且滥，以激动情感为主，作用在“顿”，跟所谓

“登高一呼”“大声疾呼”也许相近些。冷静惯了的知识分子不免觉得这是起哄，这是叫嚣，这是符咒，这是语文的魔术。然而这里正出了标语口号的力量。人们要求生存要求吃饭，怎么能单怪他们起哄或叫嚣呢？“符咒”也罢，“魔术”也罢，只要有效，只要能以达到人们的要求，达成人们的目的，也未尝不好。况且标语口号是有意义可解的，跟符咒和魔术的全凭迷信的究竟不同。古语说“口诛笔伐”，口和笔本来可以用来做战斗的武器，标语口号正是战斗的武器啊。

但是标语口号既然多而且滥，就不免落套子，就不免公式化，因此让人们觉得分量，不值钱。公式化足以麻痹集体的力量，但是在集体的表现里，这也是不可免的。这个需要有经验的领导，有经验的宣传家来指示、来帮助。标语口号虽然要激动情感，可是标语口号的提出和制造，不该只是情感的爆发，该让理智控制着。标语口号要简单直截，如“打倒军阀”“打倒帝国主义”“抗战到底”乃至现在流行的“我们要吃饭”等。这些还有一层好处，就是贴出也成，喊出也成。真简截的标语口号，该都可以两用。但是像“饥饿事大，读书事小”这标语，虽然不宜于喊出，因为太文了，不够直截，可是套了“饿死事小，失节事大”那句过了时的名言，一面讽刺了道学家，一面强调了饥饿的现实性，也足以让知识分子大家仔细想想。

标语口号用在战斗当中，有现实性是必然的；但是由于认识的足够与否，表达出来的现实性也有多有少。不过标语口号有些时候竟用来装点门面，在当事人随意的写写叫叫，只图个好看好听。其实这种不由衷的语句，这种口是心非的呼声，终于是不会有人去看去听的；看了听了也只是个讨厌。古人说“修辞立其诚”，标语口号要发生领导群众的作用，众目所视，众手所指，有一丝一毫的不诚都是遮掩不住的。大家最讨厌的

其实就是这种已经失掉口号性的标语口号，却往往连累了别种标语口号，也不分皂白的讨厌起来，这是不公道的。我们这些知识分子现在虽然还未必能够完全接受标语口号这办法，但是标语口号有它们存在的理由，我们是该去求了解的。

《知识与生活》，1947。

论气节

气节是我国固有的道德标准，现代还用着这个标准来衡量人们的行为，主要的是所谓读书人或士人的立身处世之道。但这似乎只在中年一代如此，青年代倒像不大理会这种传统的标准，他们在用着正在建立的新的标准，也可以叫做新的尺度。中年代一般的接受这传统，青年代却不理会它，这种脱节的现象是这种变的时代或动乱时代常有的。因此就引不起什么讨论。直到近年，冯雪峰先生才将这标准这传统作为问题提出，加以分析和批判：这是在他的《乡风与市风》那本杂文集里。

冯先生指出“士节”的两种典型：一是忠臣，一是清高之士。他说后者往往因为脱离了现实，成为“为节而节”的虚无主义者，结果往往会变了节。他却又说“士节”是对人生的一种坚定的态度，是个人意志独立的表现。因此也可以成就接近人民的叛逆者或革命家，但是这种人物的造就或完成，只有在后来的时代，例如我们的时代。冯先生的分析，笔者大体同意；对这个问题笔者近来也常常加以思索，现在写出自己的一些意见，也许可以补充冯先生所没有说到的。

气和节似乎原是两个各自独立的意念。《左传》上有“一鼓作气”的话，是说战斗。后来所谓“士气”就是这个气，也就是“斗志”；这个“士”指的是武士。孟子提倡的“浩然之气”，似乎就是这个气的转变与扩充。他说“至大至刚”，说“养勇”，都是带有战斗性的。“浩然之气”是“集义所生”，

“义”就是“有理”或“公道”。后来所谓“义气”，意思要狭隘些，可也算是“浩然之气”的分支。现在我们常说的“正义感”，虽然特别强调现实，似乎也还可以算是跟“浩然之气”联系着的。至于文天祥所歌咏的“正气”，更显然跟“浩然之气”一脉相承。不过在笔者看来两者却并不完全相同，文氏似乎在强调那消极的节。

节的意念也在先秦时代就有了，《左传》里有“圣达节，次守节，不失节”的话。古代注重礼乐，乐的精神是“和”，礼的精神是“节”。礼乐是贵族生活的手段，也可以说是目的。他们要定等级，明分际，要有稳固的社会秩序，所以要“节”，但是他们要统治，要上统下，所以也要“和”。礼以“节”为主，可也得跟“和”配合着；乐以“和”为主，可也得跟“节”配合着。节跟和是相反相成的。明白了这个道理，我们可以说所谓“圣达节”等等的“节”，是从礼乐里引申出来成了行为的标准或做人的标准；而这个节其实也就是传统的“中道”。按说“和”也是中道，不同的是“和”重在合，“节”重在分；重在分所以重在不犯不乱，这就带上消极性了。

向来论气节的，大概总从东汉末年的党祸起头。那是所谓处士横议的时代。在野的士人纷纷的批评和攻击宦官们的贪污政治，中心似乎在太学。这些在野的士人虽然没有严密的组织，却已经在联合起来，并且博得了人民的同情。宦官们害怕了，于是乎逮捕拘禁那些领导人，这就是所谓“党锢”或“钩党”，“钩”是“钩连”的意思。从这两个名称上可以见出这是一种群众的力量，那时逃亡的党人，家家愿意收容着，所谓“望门投止”，也可以见出人民的态度，这种党人，大家尊为气节之士。气是敢作敢为，节是有所不为——有所不为也就是不合作。这敢作敢为是以集体的力量为基础的，跟孟子的“浩然

之气”与世俗所谓“义气”只注重领导者的个人不一样。后来宋朝几千太学生请愿罢免奸臣，以及明朝东林党的攻击宦官，都是集体行动，也都是气节的表现。但是这种表现里似乎积极的“气”更重于消极的“节”。

在专制时代的种种社会条件之下，集体的行动是不容易表现的，于是士人的立身处世就偏向了“节”这个标准。在朝的要做忠臣。这种忠节或是表现在冒犯君主尊严的直谏上，有时因此牺牲性命；或是表现在不做新朝的官甚至以身殉国上。忠而至于死，那是忠而又烈了。在野的要做清高之士，这种人表示不愿和在朝的人合作，因而游离于现实之外；或者更逃避到山林之中，那就是隐逸之士了。这两种节，忠节与高节，都是个人的消极的表现。忠节至多造就一些失败的英雄，高节更只能造就一些明哲保身的自了汉，甚至于一些虚无主义者。原来气是动的，可以变化。我们常说志气，志是心之所向，可以在四方，可以在千里，志和气是配合着的。节却是静的，不变的；所以要“守节”，要不“失节”。有时候节甚至于是死的，死的节跟活的现实脱了榫，于是乎自命清高的人结果变了节，冯雪峰先生论到周作人，就是眼前的例子。从统治阶级的立场看，“忠言逆耳利于行”，忠臣到底是卫护着这个阶级的，而清高之士消纳了叛逆者，也是有利于这个阶级的。所以宋朝人说“饿死事小，失节事大”，原先说的是女人，后来也用来说士人，这正是统治阶级代言人的口气，但是也表示着到了那时代士的个人地位的增高和责任的加重。

“士”或称为“读书人”，是统治阶级最下层的单位，并非“帮闲”。他们的利害跟君相是共同的，在朝固然如此，在野也未尝不如此。固然在野的处士可以不受君臣名分的束缚，可以“不事王侯，高尚其事”，但是他们得吃饭，这饭恐怕还得靠农

民耕给他们吃，而这些农民大概是属于他们做官的祖宗的遗产的。“躬耕”往往是一句门面话，就是偶然有个把真正躬耕的如陶渊明，精神上或意识形态上也还是在负着天下兴亡之责的士，陶的《述酒》等诗就是证据。可见处士虽然有时横议，那只是自家人吵嘴闹架，他们生活的基础一般的主要的还是农民的劳动上，跟君主与在朝的大夫并无两样，而一般的主要的意识形态，彼此也是一致的。

然而士终于变质了，这可以说是到了民国时代才显著。从清朝末年开设学校，教员和学生渐渐加多，他们渐渐各自形成一个集团；其中有不少的人参加革新运动或革命运动，而大多数也倾向着这两种运动。这已是气重于节了。等到民国成立，理论上人民是主人，事实上是军阀争权。这时代的教员和学生意识着自己的主人身分，游离了统治的军阀；他们是在野，可是由于军阀政治的腐败，却渐渐获得了一种领导的地位。他们虽然还不能和民众打成一片，但是已经在渐渐的接近民众。“五四”运动划出了一个新时代。自由主义建筑在自由职业和社会分工的基础上。教员是自由职业者，不是官，也不是候补的官。学生也可以选择多元的职业，不是只有做官一路，他们于是从统治阶级独立，不再是“士”或所谓“读书人”，而变成了“知识分子”集体的就是“知识阶级”。残馀的“士”或“读书人”自然也还有，不过只是些残馀罢了。这种变质是中国现代化的过程的一段，而中国的知识阶级在这过程中也曾尽了并且还在尽他们的任务，跟这时代世界上别处的知识阶级一样，也分享着他们一般的运命。若用气节的标准来衡量，这些知识分子或这个知识阶级开头是气重于节，到了现在却又似乎是节重于气了。

知识阶级开头凭着集团的力量勇猛直前，打倒种种传统，

那时候是敢作敢为一股气。可是这个集团并不大，在中国尤其如此，力量到底有限，而与民众打成一片又不容易，于是碰到集中的武力，甚至加上外来的压力，就抵挡不住。而一方面广大的民众抬头要饭吃，他们也没法满足这些饥饿的民众。他们于是失去了领导的地位，逗留在这夹缝中间，渐渐感觉着不自由，闹了个“四大金刚悬空八只脚”。他们于是只能保守着自己，这也算是节罢；也想缓缓的落下地去，可是气不足，得等着瞧。可是这里的是偏于中年一代。青年代的知识分子却不如此，他们无视传统的“气节”，特别是那种消极的“节”，替代的是“正义感”，接着“正义感”的是“行动”，其实“正义感”是合并了“气”和“节”，“行动”还是“气”。这是他们的新的做人的尺度。等到这个尺度成为标准，知识阶级大概是还要变质的罢？

《知识与生活》，1947年。

论吃饭

我们有自古流传的两句话：一是“衣食足则知荣辱”，见于《管子·牧民篇》一是“民以食为天”，是汉朝郦食其说的。这些都是从实际政治上认出了民食的基本性，也就是说从人民方面看，吃饭第一。另一方面，告子说，“食色，性也”，是从人生哲学上肯定了食是生活的两大基本要求之一。《礼记·礼运篇》也说到“饮食男女，人之大欲存焉”，这更明白。照后面这两句话，吃饭和性欲是同等重要的，可是照这两句话里的次序，“食”或“饮食”都在前头，所以还是吃饭第一。

这吃饭第一的道理，一般社会似乎也都默认。虽然历史上没有明白的记载，但是近代的情形，据我们的耳闻目见，似乎足以教我们相信从古如此。例如苏北的饥民群到江南就食，差不多年年有。最近天津《大公报》登载的费孝通先生的《不是崩溃是瘫痪》一文中就提到这个。这些难民虽然让人们讨厌，可是得给他们饭吃。给他们饭吃固然也有一二成出于慈善心，就是恻隐心，但是八九成是怕他们，怕他们铤而走险，“小人穷斯滥矣”，什么事做不出来！给他们饭吃，江南人算是认了。

可是法律管不着他们吗，官儿管不着他们吗？干吗要怕要认呢？可是法律不外乎人情，没饭吃要吃饭是人情，人情不是法律和官儿压得下的。没饭吃会饿死，严刑峻罚大不了也只是个死，这是一群人，群就是力量：谁怕谁！在怕的倒是那些有饭吃的人们，他们没奈何只得认点儿。所谓人性，就是自然的

需求，就是基本的欲望，其实也就是基本的权利。但是饥民群还不自觉有这种权利，一般社会也还不会认清他们有这种权利；饥民群只是冲动的要吃饭，而一般社会给他们饭吃，也只是默认了他们的道理，这道理就是吃饭第一。

三十年夏天笔者在成都住家，知识了所谓“吃大户”的情形。那正是青黄不接的时候，天又干，米粮大涨价，并且不容易买到手。于是乎一群一群的贫民一面抢米仓，一面“吃大户”。他们开进大户人家，让他们煮出饭来吃了就走。这叫做“吃大户”。“吃大户”是和平的手段，照惯例是不能拒绝的，虽然被吃的人家不乐意。当然真正有势力的尤其有枪杆的大户，穷人们也识相，是不敢去吃的。敢去吃的那些大户，被吃了也只好认了。那回一直这样吃了两三天，地面上一面赶办平粜，一面严令禁止，才打住了。据说这“吃大户”是古风；那么上文说的饥民就食，该更是古风罢。

但是儒家对于吃饭却另有标准。孔子认为政治的信用比民食更重，孟子倒是以民食为仁政的根本；这因为春秋时代不必争取人民，战国时代就非争取人民不可。然而他们论到士人，却都将吃饭看做一个不足轻重的项目。孔子说，“君子固穷”，说吃粗乐，喝冷水、“乐在其中”，又称赞颜回吃喝不够，“不改其乐”。道学家称这种乐处为“孔颜乐处”，他们教人“寻孔颜乐处”，学习这种为理想而忍饥挨饿的精神。这理想就是孟子说的“穷则独善其身，达则兼善天下”，也就是所谓“节”和“道”。孟子一方面不赞成告子说的“食色，性也”，一方面在论“大丈夫”的时候列入了“贫贱不能移”一个条件。战国时代的“大丈夫”，相当于春秋时的“君子”，都是治人的劳心的人。这些人虽然也有饿饭的时候，但是一朝得了时，吃饭是不成问题的，不像小民往往一辈子为了吃饭而挣扎着。因此士

人就不难将道和节放在第一，而认为吃饭好像是一个不足重轻的项目了。

伯夷、叔齐据说反对周武王伐纣，认为以臣伐君，因此不食周粟，饿死在首阳山。这也是只顾理想的节而不顾吃饭的。配合着儒家的理论，伯夷、叔齐成为士人立身的一种特殊的标准。所谓特殊的标准就是理想的最高的标准；士人虽然不一定人人都要做到这地步，但是能够做到这地步最好。

经过宋朝道学家的提倡，这标准更成了一般的标准，士人连妇女都要做到这地步。这就是所谓“饿死事小，失节事大”。这句话原来是论妇女的，后来却扩而充之普遍应用起来，造成了无数的惨酷的愚蠢的殉节事件。这正是“吃人的礼教”。人不吃饭，礼教吃人，到了这地步总是不合理的。

士人对于吃饭却还有另一种实际的看法。北宋的宋郊、宋祁兄弟便都做了大官，住宅挨着。宋祁那边常常宴会歌舞，宋效听不下去，教人和他弟弟说，问他还记得当年在和尚庙里咬菜根否？宋祁却答得妙：请问当年咬菜根是为什么来着！这正是所谓“吃得苦中苦，主为人上人”。做了“人上人”，吃得好，穿得好，玩儿得好；“兼善天下”于是成了幌子。照这个看法，忍饥挨饿或者吃粗饭、喝冷水，只是为了有朝一日可以大吃大喝，痛快的玩儿。吃饭第一原是人情，大多数士人恐怕正是这么在想。不过宋郊、宋祁的时代，道学刚起头，所以宋祁还敢公然表示他的享乐主义；后来士人的地位增进，责任加重，道学的严格的标准掩护着也约束着在治者地位的士人，他们大多数心里尽管那么在想，嘴里却就不敢说出。嘴里虽然不敢说出，可是实际上往往还是在享乐着。于是他们多吃多喝，就有了少吃少喝的人；这少吃少喝的自然是被治的广大的民众。

民众，尤其农民，大多数是听天由命安分守己的，他们惯于忍饥挨饿，几千年来都如此。除非到了最后关头，他们是不会行动的。他们到别处就食，抢米，吃大户，甚至于造反，都是被逼得无路可走才如此。这里可以注意的是他们不说话；“不得了”就行动，忍得住就沉默。他们要饭吃，却不知道自己应该有饭吃；他们行动，却觉得这种行动是不合法的，所以就索性不说什么话。说话的还是士人。他们由于印刷的发明和教育的发展等等，人数加多了，吃饭的机会可并不加多，于是许多人也感到吃饭难了。这就有了“世上无如吃饭难”的慨叹。虽然难，比起小民来还是容易。因为他们究竟属于治者，“百足之虫，死而不僵”，有的是做官的本家和亲戚朋友，总得给口饭吃；这饭并且总比小民吃的好。孟子说做官可以让“所识穷乏者得我”，自古以来做了官就有引用穷本家穷亲戚朋友的义务。到了民国，黎元洪总统更提出了“有饭大家吃”的话。这真是“菩萨”心肠，可是当时只当作笑话。原来这句话说在一位总统嘴里，就是贤愚不分，赏罚不明，就是糊涂。然而到了那时候，这句话却已经藏在差不多每一个士人的心里。难得的倒是这糊涂！

这一次世界大战加上“五四”运动，带来了一连串的变化，中华民国在一颠一拐的走着之字路，走向现代化了。我们有了知识阶级，也有了劳动阶级，有了索薪，也有了罢工，这些都在要求“有饭大家吃”。知识阶级改变了士人的面目，劳动阶级改变了小民的面目，他们开始了集体的行动；他们不能再安贫乐道了，也不能再安分守己了，他们认出了吃饭是天赋人权，公开的要饭吃，不是大吃大喝，是够吃够喝，甚至于只要有吃有喝。然而这还只是刚起头。到了这次世界大战当中，罗斯福总统提出了四大自由，第四项是“免于匮乏的自由”。

“匮乏”自然以没饭吃为首，人们至少该有免于没饭吃的自由。这就加强了人民的吃饭权，也肯定了人民的吃饭的要求；这也是“有饭大家吃”但是着眼在平民，在全民，意义大不同了。

抗战胜利后的中国，想不到吃饭更难，没饭吃的也更多了。到了今天一般人民真是不得了，再也忍不住了，吃不饱甚至没饭吃，什么礼义什么文化都说不上。这日子就是不知道吃饭权也会起来行动了，知道了吃饭权的，更怎么能够不起来行动，要求这种“免于匮乏的自由”呢？于是学生写出“饥饿事大，读书事小”的标语，工人喊出“我们要吃饭”的口号。这是我们历史上第一回一般人民公开的承认了吃饭第一。这其实比闷在心里糊涂的骚动好得多；这是集体的要求，集体是有组织的，有组织就不容易大乱了。可是有组织也不容易散；人情加上人权，这集体的行动是压不下也打不散的，直到大家有饭吃的那一天。

上海《大公报》，1947 年。

什么是文学?

什么是文学？大家愿意知道，大家愿意回答，答案很多，却都不能成为定论。也许根本就不会有定论，因为文学的定义得根据文学作品，而作品是随时代演变，随时代堆积的。因演变而质有不同，因堆积而量有不同，这种种不同都影响到什么是文学这一问题上。比方我们说文学是抒情的，但是像宋代说理的诗，十八世纪英国说理的诗，似乎也不得不算是文学。又如我们说文学是文学，跟别的文章不一样，然而就像在中国的传统里，经史子集都可以算是文学。经史子集堆积得那么多，文士们都钻在里面生活，我们不得不认这些为文学。当然，集部的文学性也许更大些。现在除经史子集外，我们又认为元明以来的小说戏剧是文学。这固然受了西方的文学意念的影响，但是作品的堆积也多少在逼迫着我们给它们地位。明白了这种种情形，就知道什么是文学这问题大概不会有什么定论，得看作品看时代说话。

新文学运动初期，运动的领导人胡适之先生曾答复别人的问，写了短短的一篇《什么是文学?》。这不是他用力的文章，说的也很简单，一向不曾引起多少注意。他说文学的作用不外达意表情，达意达得好，表情表得妙就是文学。他说文学有三种性：一是懂得性，就是要明白。二是逼人性，要动人。三是

美，上面两种性联合起来就是美。这里并不特别强调文学的表情作用；却将达意和表情并列，将文学看作和一般文章一样，文学只是“好”的文章、“妙”的文章、“美”的文章罢了。而所谓“美”就是明白与动人，所谓三种性其实只是两种性。“明白”大概是条理清楚，不故意卖关子；“动人”大概就是胡先生在《谈新诗》里说的“具体的写法”，大家倒是同意的。只是在《什么是文学?》这一篇里，“逼人”“动人”等语究竟太泛了，不像《谈新诗》里说的“具体的写法”那么“具体”，所以还是不能引人注意。

再说当时注重文学的型类，强调白话诗和小说的地位。白话新诗在传统里没有地位，小说在传统里也只占到很低的地位。这儿需要斗争，需要和只重古近体诗与骈散文的传统斗争。这是工商业发展之下新兴的知识分子跟农业的封建社会的士人的斗争，也可以说是民主的斗争。胡先生的不分型类的文学观，在当时看来不免历史癖太重，不免笼统，而不能鲜明自己的旗帜，因此注意他这一篇短文的也就少。文学型类的发展从新诗和小说到了散文——就是所谓美的散文，又叫做小品文的，虽然这种小品文以抒情为主，是外来的影响，但是跟传统的骈散文的一部分却有接近之处。而文学包括这种小说以外的散文以内，也就跟传统的文的意念包括骈散文的有了接近之处。小品文之后有杂文，杂文可以说是继承“随感录”的，但从它的短小的篇幅看，也可以说是小品文的演变。小品散文因应时代的需要从抒情转到批评和说明上，但一般还认为是文学，和长篇议论文说明文不一样。这种文学观就更跟那传统的

文的意念接近了。而胡先生说的什么是文学也就值得我们注意了。

传统的文的意念也经过几番演变。南朝所谓“文笔”的文，以有韵的诗赋为主，加上些典故用得好，比喻用得妙的文章；昭明《文选》里就选的是这些。这种文多少带着诗的成分，到这时可以说是诗的时代。宋以来所谓“诗文”的文，却以散文就是所谓古文为主，而将骈文和辞赋附在其中。这可以说是到了散文时代。现代中国文学的发展，虽只短短的三十年，却似乎也是从诗的时代走到了散文时代。初期的文学意念近于南朝的文的意念，而与当时还在流行的传统的文的意念，就是古文的文的意念，大不相同。但是到了现在，小说和杂文似乎占了文坛的首位，这些都是散文，这正是散文时代，特别是杂文的发展，使我们的文学意念近于宋以来的古文家而远于南朝。胡先生的文学意念，我们现在大概可以同意了。

英国德来登早就有知的文学和力的文学的分别，似乎是日本人根据了他的说法而仿造了“纯文学”和“杂文学”的名目。好像胡先生在什么文章里不赞成这种不必要的分目。但这种分类虽然好像将表情和达意分而为二，却也有方便处。比方我们说现在杂文学是在和纯文学争着发展。这就可以见出这时代文学的又一面。杂文固然是杂文学，其他如报纸上的通讯，特写，现在也多数用语体而带有文学意味了，书信有些也如此，甚至宣言，有些也注重文学意味了。这种情形一方面见出一般人要求着文学意味，一方面又意味着文学在报章化。清末古文报章化而有了“新文体”，达成了开通民智的使命。现代

文学的报章化，该是德先生和赛先生的吹鼓手罢。这里的文学意味就是“好”，就是“妙”，也就是“美”；却决不是卖关子，而正是胡先生说的“明白”“动人”。报章化要的是来去分明，不躲躲闪闪的。杂文和小品文的不同处就在它的明快，不大绕弯儿，甚至简直不绕弯儿。具体倒不一定。叙事写景要具体，不错。说理呢，举例子固然要得，但是要言不烦，或简截了当也就是干脆，也能够动人，使人威固然是动人，使人信也未尝不是动人。不过这样解释着胡先生的用语，他也许未必同意罢？

北平《新生报》，1946年。

什么是文学的“生路”?

杨振声先生在本年十月十三日《大公报》的《星期文艺》第一期上发表了《我们打开一条生路》一篇文。中间有一段道:

> “过去种种譬如昨日死”，不是譬如，它真的死亡了；帝国主义的死亡，独裁政体的死亡，资本主义与殖民政策也都在死亡中，因而从那些主义与政策发展出来的文化必然的也有日暮途穷之悲。我们在这里就要一点自我讽刺力与超己的幽默性，去撞自己的丧钟，埋葬起过去的陈腐，从新抖擞起精神作这个时代的人。

这是一个大胆的，良心的宣言。

杨先生在这篇文里可没有说到怎样打开一条生路。十一月一日《星期文艺》上有废名先生《响应“打开一条生路”》一篇文，主张“本着（孔子）的伦常精义，为中国创造些新的文艺作品”，他说伦常就是道，也就是诗。杨先生在文后有一段按语，提到了笔者的疑问，主张“综合中外新旧，胎育我们新文化的蓓蕾以发为新文艺的花果”。但是他说“这些话还是很笼统”。

具体的的办法确是很难。第一得从“作这个时代的人”说起。这是一个动乱时代，是一个矛盾时代。但这是平民世纪。新文化得从矛盾里发展，而它的根基得打在平民身上。中国知识阶级的文人吊在官僚和平民之间，上不在天，下不在田，最是苦闷，矛盾也最多。真是做人难，但是这些人已经觉得苦闷，觉得矛盾，觉得做人难，甚至愿意“去撞自己的丧钟”，就不是醉生梦死。他们我们愿意做新人，为新时代服务，文艺是他们的岗位，他们的工具。他们要靠文艺为新时代服务。文艺有社会的使命，得是载道的东西。

做过美国副国务卿的诗人麦克里希在一九三九年曾写过一篇文叫做《诗与公众世界》，说：“我们是活在一个革命的时代；在这时代，公众的生活冲过了私有的生命的堤防。……私有经验的世界已经变成了群众，街市，都会，军队，暴徒的世界。”他因而主张诗歌与政治改变发生关系。后来他做罗斯福总统的副国务卿，大概就为了施展他的政治改革的抱负。可惜总统死了，他也就下台了，他的主张，可以说是诗以载道。诗还要载道，不用说文更要载道了。时代是一个，天下是一家，所以大家心同理同。

这个道是社会的使命。要表现它，传达它，得有一番生活的经验，这就难。知识阶级的文人，虽然让“公众的生活冲过了私有的的堤防”，但是他们还惰性的守在那越来越窄的私有的生命的角落上。他们能够嘲讽的“去撞自己的丧钟”，可是没有足够的勇气“从新抖擞起精神作这个时代的人”。这就是他们我们的矛盾和苦闷所在。

古代的文人能够代诉民间疾苦，现代的文人也能够表现人道主义。但是这种办法多多少少有些居高临下。平民世纪所要求的不是这个，而是一般高的表现和传达；这就是说文人得作为平民而生活着，然后将那生活的经验表现、传达出来。麦克希里所谓“革命的时代”的“革命”，不知是不是这个意思，然而这确是一种革命。革命需要大勇气，自然难。

然而苦闷要求出路，矛盾会得发展。我们的文人渐渐的在工商业的大都市之外发现了农业的内地。在自己的小小的圈子之外发现了小公务员。他们的视野扩大了，认识也清楚多了，他们能够把握这个时代了。自然，新文学运动以来的作者早就在写农村，写官僚，然而态度不同，他们是站在知识阶级自己的立场尽了反封建反帝国主义的任务。现在这时代进一步要求他们自己站到平民的立场上来说话。他们写内地，写小公务员，就是在不自觉的多多少少接受着这个要求，所以说是“发现”。再说第一次世界大战以后，个人主义一度猛烈的抬头，一般作者都将注意集中在自己身上，甚至以“身边琐事”为满足，现在由自己转到小公务员，转到内地人，也该算是“发现”。

知识阶级的文人如果再能够自觉的努力发现下去，再多扩大些，再多认识些，再多表现、传达或暴露些，那么，他们会渐渐的终于无形的参加了政治社会的改革的。那时他们就确实站在平民的立场，“作这个时代的人”了。现在举例来说，文人大多数生活在都市里，他们还可以去发现知识青年，发现小店员，还可以发现摊贩：这些人都已经有集团的生活了，去发

现也许并不太难。现在的报纸上就有这种特写，那正是一个很好的起头。

说起报纸，我觉得现在的文艺跟报章体并不一定有高低的分别，而是在彼此交融着，看了许多特写可以知道。现在的文艺因为读者群的增大，不能再是“文章千古事，得失寸心知”了，它得诉诸广大的读众，加上话剧和报纸特写的发达和暗示，它不自觉的渐渐的走向明白痛快的写实一路。文艺用的语言虽然总免不掉夹杂文言，夹杂欧化，但是主要的努力是向着活的语言。文艺一面取材于活的语言，一面也要使文艺的语言变成活的语言。在这种情形之下，杂文、小说和话剧自然就顺序的一个赛一个的加速的发展。这三员大将依次的正是我们开路的先锋。杨先生那篇文就是杂文，他用的就是第一员先锋。

北平《新生报》，1946年。

低级趣味

从前论人物，论诗文，常用雅俗两个词来分别。有所谓雅致，有所谓俗气。雅该原是都雅，都是城市，这个雅就是成都人说的“苏气”。俗该原是鄙俗，鄙是乡野，这个俗就是普通话里的“土气”。城里人大方，乡下人小样，雅俗的分别就在这里。引申起来又有文雅，古雅，闲雅，淡雅等等。例如说话有书卷气是文雅，客厅里摆设些古董是古雅，临事从容不迫是闲雅，打扮素净是淡雅。那么，粗话村话就是俗，美女月份牌就是俗，忙着开会应酬就是俗，重重的胭脂厚厚的粉就是俗。人如此，诗文也如此。

雅俗由于教养。城里人生活优裕的多些，他们教养好，见闻多，乡下人自然比不上。雅俗却不是呆板的，教养高可以化俗为雅，宋代诗人苏东坡，诗里虽然用了俗词俗语，却新鲜有意思，正是淡雅一路。教养不到家而要附庸风雅，就不免做作，不能自然。从前那些斗方名士终于“雅得这样俗”，就在此。苏东城常笑话某些和尚的诗有蔬笋气，有酸馅气。蔬笋气，酸馅气不能不算俗气。用力去写清苦求淡雅，倒不能脱俗了。雅俗是人品，也是诗文品，称为雅致，称为俗气，这“致”和“气”正指自然流露，做作不得。虽是自然流露，却非自然生成。天生的雅骨，天生的俗骨其实都没有，看生在什

么人家罢了。

现在讲平等不大说什么雅俗了，却有了低级趣味这一个语。从前雅俗对峙，但是称人雅的时候多，骂人俗的时候少，现在有低级趣味，却不说高级趣味，更不敢说高等趣味。因为高等华人成了骂人的话，高得那么低，谁还敢说高等趣味！再说趣味这词也带上了刺儿，单讲趣味就不免低级，那么高级趣味岂不自相矛盾？但是趣味究竟还和低级趣味不一样。“低级趣味”很像是日本名词，现在用在文艺批评上，似乎是指两类作品而言，一类是色情的作品，一类是玩笑的作品。

色情的作品引诱读者纵欲，不是一种“无关心”的态度，所以是低级。可是带有色情的成分而表现着灵肉冲突的，却当别论。因为灵肉冲突是人生的根本课题，作者只要认真在写灵肉的冲突，而不像历来的猥亵小说在头尾装上一套劝善惩恶的话做幌子，那就虽然有些放纵，也还可以原谅。玩笑的作品油嘴滑舌，像在做双簧相声，这种作者成了小丑，成了帮闲，有别人，没自己。他们笔底下的人生是那么轻飘飘的，所谓骨头没有四两重。这个可跟真正的幽默不同。真正的幽默含有对人生的批评，这种油嘴滑舌的玩笑，只是不择手段打哈哈罢了。这两类作品都只是迎合一般人的低级趣味来骗钱花的。

与低级趣味对峙着的是纯正严肃。我们可以说趣味纯正，但是说严肃却说态度严肃，态度比趣味要广大些。单讲趣味似乎总有点轻飘飘的；说趣味纯正却大不一样。纯就是不杂；写作或阅读都不杂有什么实际目的，只取“无关心”的态度，就是纯。正是正经，认真，也就是严肃。严肃和真的幽默并不冲突，例如《阿Q正传》；而这种幽默也是纯正的趣味。色情的

和玩笑的作品都不纯正，不严肃，所以是低级趣味。

北平《新生报》，1946年。

语文学常谈

文字学从前称为“小学”。只是教给少年人如何识字，如何写字，所以称为“小学”。这原是实用的技术。后来才发展成为独立的学科，研究字形音字义的演变。研究的人对这种演变这种历史的本身发生了兴趣，不再注重实用。这种文字学是语言学的一部分。语言学里又包括了文法学。中国从前没有文法学，文法学是从西洋输入的。可是实用的文法技术我们也有：做文章讲虚实字，做诗讲对偶，都是的。直到前清末年，少年人学习做文做诗还是从使用虚字和对对子入手。“小学”起头早，诗文作法的讲究却远在其后；这由于时代的演变和进展，但起于实际的需要是相同的。所谓实际的需要固然是应试求官，识字的和会做诗文的能以应试求官；但从这里可以看出文字语言确是支配我们生活的要素之一，文字语言确是我们生活的一部分。从学术方面说，诗文作法没有地位，算不得学术，文法学也只是刚起头；文字学却已有了深厚的传统和广大的发展。但明白了语言文字的作用，就知道文法学是该有将来的。

现在文字学又分为形义和语音两支，各成一科，而关于义的研究又有独立为训诂学的趋势。文字形态部分经过甲骨文字和钟鼎文字的研究，比起专守许慎《说文解字》的时代有了长

足的进步。语音部分发展更大，汉语之外，又研究非汉语的泰语和缅藏语，这样比较同系和近系的语言，不但广博，也可以更精确。这种用来比较的非汉语，都是调查得来的现代语。而汉语的研究也开了现代各地方言调查的一条大路。这种注重活的现代语，表示我们学术的兴趣伸展到了现代，虽然未必有关实用，可是跟现代的我们总近些了。其实也未必全然无关实用，非汉语的研究对边疆研究是有用处的。一方面研究活的现代语就不由的会注意到语法，这也促成了文法学的进步。训诂学更是刚起头。训字有顺文说解的意思。诂字是用现代语解说古代语的意思，按照"训诂"的字义和历来的训诂的方法，训诂学虽然从字义的历史下手，也得注意到文法和现代语的，但是形态也罢，语音也罢，训诂也罢、文法也罢，都是从历史的兴趣开场，或早或迟渐渐伸展到现代；从现代的兴趣开场伸展到历史的，似乎只有所谓意义学。

"意义学"这个名字是李安宅先生新创的，他用来表示英国人瑞恰慈和奥格登一派的学说。他们说语言文字是多义的，每句话有几层意思，叫做多义。唐代的皎然的《诗式》里说诗有几重旨，几重旨就是几层意思。宋代朱熹也说看诗文不但要识得文义，还要识得意思好处。这也就是"文外的意思"或"字里行间的意思"，都可以叫做多义。瑞恰慈也正是从研究现代诗而悟到多义的作用。他说语言文字的意义有四层：一是文义，就是字面的意思。二是情感，就是梁启超先生说的"笔锋常带情感"的情感。三是口气，好比公文里上行平行下行的口气。四是用意，一是一，二是二是一种用意，指桑骂槐，言在此而意在彼，又是一种用意。他从现代诗下手，是因为现代诗

号称难懂，而难懂的缘故就因为一般读者不能辨别这四层意义，不明白语言文字是多义的。他却不限于说诗，而扩展到一般语言文字的作用。

他说听话读书如不能分辨这四层意义，就会不了解，甚至误解。不了解诗或误解诗，固然对自己的享受与修养有亏。不了解或误解某一些语言文字，往往更会误了大事，害了社会。即如关于一些抽象名词的争辩如“自由”“民主”等，就往往因为彼此不了解或误解而起，结果常是很严重的。他以为除科学的说明真乃一是一，二是二以外，一般的语言大都是多义的。因此他觉得兹事体大。瑞恰慈被认为科学的文学批评家，他的学说的根据是心理学。他说的语言文字的作用也许过分些，但他从活的现代语里认识文字支配生活的力量，语言文字不是无灵的。他们这一派并没有“意义学”的名目，所根据的心理学也未必是定论，意义学独立成为一科大概还早，但单刀直入的从现代生活下手研究语言文字，确是值得我们注意的。

北平《新生报》，1946 年。

鲁迅先生的中国语文观

这里是就鲁迅先生的文章中论到中国语言文字的话，综合的加以说明，不参加自己意见。有些就抄他的原文，但是恕不一一加引号，也不注明出处。

鲁迅先生以为中国的言文一向就并不一致，文章只是口语的提要。我们的古代的纪录大概向来就将不关重要的词摘去，不用说是口语的提要。就是宋人的语录和话本，以及元人杂剧和传奇里的道白，也还是口语的提要。只是他们用的字比较平常，删去的词比较少，所以使人觉得“明白如话”。至于一般所谓古文，又是古代口语的提要而不是当时口语的提要，更隔一层了。

他说中国的文或话实在太不精密。向来作文秘诀是避去俗字，删掉虚字，以为这样就是好文章。其实不精密。讲话也常常会辞不达意，这是话不够用；所以教员讲书必须借助于粉笔。文与话的不精密，证明思路不精密，换一句话，就是脑筋有些糊涂。倘若永远用着这种糊涂的语言，即使写下来读起来滔滔而下，但归根结蒂所得的还是一些糊涂的影子。要医这糊涂的病，他以为只好陆续吃一点苦，在语言里装进异样的句法去，装进古的，外省外府的，外国的句法去。习惯了。这些句法就可变为己有。

他赞成语言的欧化而反对刘半农先生“归真反朴”的主

张。他说欧化文法侵入中国白话的大原因不是好奇，乃是必要。要话说得精密，固有的白话不够用，就只得采取些外国的句法，这些句法比较的难懂，不像茶泡饭似的可以一口吞下去，但补偿这缺点的是精密。反对欧化的人说中国人“话总是会说的”，一点不错，但要前进，全照老样子是不够的。即如“欧化”这两个字本身就是欧化的词儿，可是不用它，成吗？

“归真反朴”是要回到现在的口语，还有语录派，更主张回到中古的口语，鲁迅先生不用说是反对的。他提到林语堂先生赞美的语录的便条，说这种东西在中国其实并未断绝过种子，像上海衖堂口摊子上的文人代男女工人们写信，用的就是这种文体，似乎不劳从新提倡，他还反对“章回小说体的笔法”，都因为不够用，不精密。

他赞成语言的大众化，包括书法的拉丁化。他主张将文字交给一切人。他将中国话大略分为北方话，江浙话，两湖川贵话，福建话，广东话，主张地方语文的大众化，然后全国语文的大众化，这全国到处通行的大众语，将来如果真有的话，主力恐怕还是北方话。不过不是北方的土话，而是好像普通话模样的东西。

大众语里也有绍兴人所谓“炼话”。这“炼”字好像是熟练的意思，而不是简练的意思。鲁迅先生提到有人以为“大雪纷飞”比“大雪一片一片纷纷的下着”来得简要而神韵。他说在江浙一带口语里，大概用“凶”“猛”或“厉害”来形容这下雪的样子。《水浒传》里的“那雪正下得紧”，倒是接近现代大众语的说法，比“大雪纷飞”多两个字，但那“神韵”却好得远了。这里说的“神韵”大概就是“自然”，“到家”，也就

是“熟练”或“炼”的意思。

对文言的“大雪纷飞”，他取“那雪正下得紧”的自然。但一味注重自然是不行的。他主张语言里得常常加进些新成分，翻译作品最宜担任这种工作。即使为略能识字的读众而译的书，也应该时常加些新的字眼，新的语法在里面。但自然不宜太多；以偶尔遇见而自己想想或问问别人就能懂得的为度。这样逐渐的拣必要的一些新成分灌输进去，群众是会接受的，也许还胜过成见更多的读书人。必需这样，大众语才能够丰富起来。

鲁迅先生主张的是在现阶级一种特别的语言，或四不像的白话，虽然将来会成为“好像普通话模样的东西”。这种特别的语言不该采取太特别的土话．他举北平话的“别闹”“别说”做例子，说太土，可是要上口，要顺口。他说做完一篇小说总要默读两遍，有拗口的地方，就或加或改，到读得顺口为止。但是翻译却宁可忠实而不顺；这种不顺他相信只是暂时的，习惯了就会觉得顺了。若是真不顺，那会被自然淘汰掉的。他可是反对凭空生造；写作时如遇到没有相宜的白话可用的地方，他宁可用古语就是文言，决不生造，决不生造“除自己之外谁也不懂的形容词”。

他也反对“做文章”的“做”，“做”了会生涩，格格不吐。可是太“做”不行，不“做”却又不行。他引高尔基的话“大众语是毛坯，加了工的是文学”，说这该是很中肯的指示。他所需要的特别的语言，总起来又可以这样说：“采说书而去其油滑，听闲谈而去其散漫，博取民众的口语而存其比较的大家能懂的字句，成为四不像的白话，这白话得是的，因为有些

是从活的民众口头取来，有些要从此注入活的民众里面去。”

北平《新生报》，1946年。

诵读教学

前天北平报上有黎锦熙先生谈国语教育一段记载。“他认为现在教育成绩最坏的是国文，其原因，第一在忽视诵读技术。……他于二十年前曾提倡新文学运动，也曾经提倡过欧化的字句。可是文法组织相当精密，没有漏洞。现在中学生作文与说话失去了联系。文字和语言脱了节。文字本来是统一的，语言一向是纷歧的。拿纷歧的语言来写统一的文字，自然发生这种畸形的病象。因此训练白话文的基本技术，应有统一的语言，使纷歧的个别的语言先加以统一的技术训练。所以大原则就是训练白话文等于训练国语。所谓‘耳治’‘口治’‘目治’这诵读教学三部曲，日渐纯熟，则古人的‘一目十行’‘七步成计’并非难事。”这一段记载嫌笼统，不能使我们确切的了解黎先生的意思，但他强调“作文与说话失去了联系，文字和语言脱了节”，强调“诵读教学”，值得我们注意。

所谓“作文与说话失去了联系”，是指写作白话文而言，照上下文看，“失去联系”似乎指作文过分欧化，或者夹杂方言。过分欧化自然和语言脱节，夹杂方言是拿“纷歧的个别的语言”来搅乱统一的国语，也就是和国语脱节。欧化是中国现代文化的一般动向，写作的欧化是跟一般文化配合着的。欧化自然难免有时候过分，但是这八九年来在写作方面的欧化似乎已经能够适可而止了。照上下文看，黎先生好像以文法组织严

密为适当的欧化的标准。但是一般中国文法书都还在用那欧语的文法做蓝本，在这个意义之下的“文法组织严密”，也许倒会使欧化过分的。这种标准其实还得仔细研究，现时还定不来。可是我们却能觉察到近些年写作的欧化的确是达到了适可而止的地步。虽然适可而止，欧化总还是欧化，写作和说话总还在脱节。这个要等时候，加上“诵读教学”的帮忙，会渐渐习惯自然，那时候看上眼顺的，念上口也会顺了，那时候“耳治”“口治”“目治”就一致了。

夹杂方言却与欧化问题不一样。从写作的本人看无论是否中学生，他的文字里夹些方言，恐怕倒觉得合拍些。在读者一面，只要方言用得适当，也会觉得新鲜或别致。这不能算是脱节。我虽然赞成定北平话为标准语，却也欣赏纯方言或夹方言的写作。近些年用四川话写作的颇有几位作家，夹杂四川话或西南官话的写作更多，有些很不错，这个丰富了我们的写的语言；国语似乎该来个门户开放政策，才能成其为国语。

我倒觉察到一些学生作文，过分的依照自己的那“纷歧的个别的语言”，而不知道顾到“统一的文字”。这些学生的作文自己读自己听很顺，自己读别人听也顺，可是别人读就不顺了。他们不大用心诵读别人的文字，没有那“统一的文字”的意念，只让自己的语言支配着，所以就出了毛病。这些学生可都是相当的会说话的；要不然，他自己读的时候别人听起来也就不会觉得顺了。从一方面看，这是作文赶不上说话，算是脱节未尝。这些学生该让他们多多用心诵读各家各派的文字；获得那“统一的文字”的调子或语脉——，叫文脉也成。这里就见得“诵读教学”的重要了。

现在流行朗诵，朗诵对于说话和作文也有帮助，因为练习朗诵得咬嚼文字的意义，揣摩说话的神气。但是也许更着重在揣摩上。朗诵其实就是戏剧化，着重在动作上。这是一种特别的才能，有独立性；作品就是看来差些，朗诵家凭自己的才能也还会使听众赞叹的。诵读和朗读却不相同，称为“读”就着重在意义上，“读”字本作抽出意义解，读白话文该和宣读文件一般，自然也讲究疾徐高下，却以清朗为主，用不着什么动作。有些白话文有意用说话体，那就应该照话那么“说”；“说”也是清朗为主，有时需要一些动作，也不多。白话文需要读的却比需要说的多得多，所以读、朗读或诵读更该注重。诵读似乎不难训练，读了白话文去背也并不难。只是一般教师学生用私塾念书的调子去读，或干脆不教学生读，以为不好读或不值得读。前者歪曲了白话文，后者也歪曲了白话文，所谓过犹不及。要增进学生了解和写作白话文的能力，是得从正确的诵读教学下手，黎先生的见解是不错的。

北平《新生报》，1946年。

诵读教学与“文学的国语”

黎锦熙先生提倡国语的诵读教学，魏建功先生也提倡国语的诵读教学。魏先生是台湾国语推行委员会主任委员，他为“中国语文诵读方法座谈会”的事写信给我，说“台省国语事业与国文教学不能分离，而于诵读问题尤甚关切。”黎先生也曾说“训练白话文等于训练国语”，因而强调诵读教学。黎先生的话和魏先生的话合看，相得益彰。在语言跟国语大不相同的台湾省，才更见出诵读教学的重要来。国语对于现在的台湾同胞差不多是一种新的语言；学习新的语言，得从“说”入手；但是要同时学习“说”和“写”，就非注重诵读教学不可。

诵读教学在一般看来是注生了解和写作，黎先生的意见，据报上所记，正是如此。魏先生似乎更注重诵读对于说的效用，就是对于口语的效用。这一层是我们容易忽略的。我们现在学习外国语，一般的倒是从诵读入手，这是事实。照念的“说”出来，虽然不很流利，却也可以成话。这可见诵读可以帮助造成口语。但是我们学习国语，一般的是从“说”入手。这原是更有效的直接办法，不过在台湾这种直接法事实上恐怕一时不能普遍推行，所以就是撇开“写”单就“说”而论，也还得从诵读入手。我猜想魏先生的意思是如此。

我因此却想到一个更大的问题，就是“文学的国语”的问题。胡适之先生当年写的《建设的文学革命论》，提出“国语

的文学”，文学的国语”两个语。他说文学的国语”要由“国语的文学”产生。这是不错的。到现在三十年了，“国语的文学”已经伸展到小公务员和小店员群众里，区域是很广大了，读众是很不少了，而“文学的国语”虽然也在成长中，却似乎慢些。就是接触国语文学最多最久的知识青年这阶层，在这三十年里口语上似乎也并没有变化多少，没有丰富多少，这比起国语文学的发达，简直可以说是配合不上。我想这种情形主要的是由于国语的文学有自觉的努力，而文学的国语只在自然的成长。现在是到了我们加以自觉的努力的时候了，这种自觉的努力就是诵读教学。

现在我们的白话文，就是国语文学用的文字，夹杂着一些文言和更多的欧化语式，文言本可上口，不成大问题；成问题的是欧化语式，一般人总觉得不能上口；加以非难。他们要的是顺：看起来顺眼，听起来顺耳，读起来顺口。这里是顺口第一；顺口自然顺耳，而到了顺耳，自然也就顺眼了。所以不断的有人提出“上口”来做白话文的标准。这自然有它的道理，白话本于口语，自然应该“上口”。但是从语言的成长而论，尤其从我们的“文学的国语”的成长而论，这个“上口”或“顺口”的标准却应该活用；有些新的词新的语式得给予时间让它们或教它们上口。这些新的词汇和语式，给予了充足的时间，自然就会上口；可是如果加以诵读教学的帮助，需要的时间会少些，也许会少得多。

语言是活的，老是在成长之中，随时吸收新的词汇和语式来变化它自己，丰富它自己。但这是自然而然，所以我们虽然常有些新语上口，却简直不觉得那些是新语。可是在大量新语

同时来到的时候，我们就觉得了。清末的“新名词”的问题，就是因为“新名词”一涌而来，消化不了，所以大家才觉得那些是“新名词”，是不顺眼的“新名词”。但是那些“新名词”如“手续”“取消”等，以及新语式如“有……必要”等，现在却早已成为口头熟语了。新名词越来越多，见惯不惊，也已经不成问题了，成问题的是欧化语式。但是反对欧化语式的似乎以老年人和中年人为多；在青年人间，只要欧化得不过分，他们倒愿意接受的。

青年人愿意接受欧化语式，主要的是阅读以及诵读的影响。这时代的青年人，大概是在小学和初中时期就接触了白话文，而一般白话文多少都有些欧化。他们诵读一些，可是阅读的很多。高中到大学时期他们还是不断的在阅读欧化的白话文，并且阅读的也许更多。这样自然就愿意接受欧化的语式。只是由于诵读教学不得法和无标准，他们接受欧化语式，阅读的影响实在比诵读的影响大得多。所以就是他们，也还只能多多接受欧化到笔下，而不能多多接受欧化到口头。白话文确是至今还不能完全上口。写好一篇稿子去演讲广播，照着念下去，自己总觉得有许多地方不顺口，怕人家听不明白。于是这里插进一些解释。那里换掉一些语式，于是白话和白话文还是两家子。说的语言和写的语言多少本有些距离，但是演讲或广播的话言应该近于写的语言，而不应该如我们的相距这么远。白话文像这样不能完全上口，我们的“文学的国语”是不能成立的。

现在我们叙述或讨论日常事项，因为词汇的关系，常常不自觉的采用一些欧化语式，但是范围不大。要配合着这种实际

情形，加速“文学的国语”的成长，就得注重诵读教学，建立诵读的标准。如果从小学到初高中一直注重诵读，教师时常范读，学生时常练习，习惯自然，就会觉得白话文并不难上口。这班青年学生到了那时候就不但会接受新的白话文在笔下，并将接受新的白话到口头上了。他们更将散布影响到一般社会里，这样会加速国语的成长，也会加速“文学的国语”的造成。诵读教学并不太难。第一得知道诵读就是读，不是吟，也不是唱。这是最简单的标准。第二得多练习，曲不离口，诵读也要如此。这是最简单的办法。过去的诵读教学，拿白话文来吟唱，自然不是味儿；因为不是味儿，也就不愿意多练习。现在得对症下药才成。

北平《新生报》，1946年。

论诵读

最近魏建功先生举行了一回“中国语文诵读方法座谈会”，参加的有三十人左右，座谈了三小时，大家发表的意见很多。我因为去诊病，到场的时候只听到一些尾声，但是就从这短短的尾声，也获得不少的启示。昨天又在北平《时报》上读到李长之先生的《致魏建功先生书》，觉得很有兴味。自己在接到开会通知的时候也曾写过一篇短文，说明诵读教学可以促进“文学的国语”成长，现在还有些补充的意见，写在这里。

抗战以来大家提倡朗诵，特别提倡朗诵诗。这种诗歌朗诵战前就有人提倡，那时似乎是注重诗歌的音节的试验；要试验白话诗是否也有音乐性，是否也可以悦耳，要试验白话诗用那一种音节更听得入耳些。这种朗诵运动为的要给白话诗建立起新的格调，证明它的确可以替代旧诗。战后的诗歌朗诵运动比战前扩大得多，目的也扩大得多。这时期注重的是诗歌的宣传作用，教育作用，也许尤其是团结作用，这是带有政治性的。而这种朗诵，边诵边表情，边动作，又是带有戏剧性的。这实在是将诗歌戏剧化。戏剧化了的诗歌总增加了些什么，不全是诗歌的本来面目。而许多诗歌不适于戏剧化，也就不适于这种朗诵。所以有人特别写作朗诵诗。战前战后的朗诵运动当然也包括小说散文和戏剧，但是特别注重诗；因为是精炼的语言，弹性大，朗诵也最难。

朗诵的发展可以帮助白话诗文的教学，也可以帮助白话诗文的上口，促进“文学的国语”成长。但是两个时期的朗诵运动，都并不以语文教学为目标；语文教学实际上也还没有受到很大的影响。现在魏建功先生，还有黎锦熙先生，都在提倡诵读教学，提倡向这一方面的自觉的努力，这是很好的。这不但与朗诵运动并行不悖，而且会相得益彰。黎先生提倡的诵读教学，据报上他的谈话，似乎注重白话，魏先生的座谈，却包括文言。这种诵读教学自然是以文为主，不以诗为主；因为教材是文多，习作也是文多，应用还是文多。这就和朗诵运动的出发点不一样。

诵读是一种教学过程，目的在培养学生的了解和写作的能力。教学的时候先由教师范读，后由学生跟着读，再由学生自己练习着读，有时还得背诵。除背诵外却都可以看着书。诵读只是诵读，看着书自己读，看着书听人家读，只要做过预习的工夫，当场读得又得法，就可以了解的，用不着再有面部表情和肢体动作。这和战前的朗诵差不多，只是朗诵时听众看不到原作；和战后的朗诵却就差得多。朗诵是艺术，听众在欣赏艺术，诵读是教学，读者和听者在练习技能。这两件事目的原不一样。但是朗诵和诵读都是既非吟，也非唱，都只是说话的调子，这可是一致的。

吟和唱都将文章音乐化，而朗诵和诵读却注重意义，音乐化可以将意义埋起来，或使意义滑过去。战前的朗诵固然可以说是在发现白话诗的音乐性，但是有音乐性不就是音乐化。例如一首律诗，平仄的安排是音乐性，吟起来才是音乐化，读下去就不是的。现在我们注重意义，所以不要音乐化，不要吟和

唱。我在别处说过“读”该照宣读文件那样，但是这句话还未甚显明。李长之先生说的才最干脆，他说“所谓诵读一事，也便只有用话的语调（平常说话的语调）去读的一途了”。宣读文件其实就用的是说话的语调。

诵读虽然该用说话的调子，可究竟不是说话。诵读赶不上说话的流畅，多少要比说话做作一些。诵读第一要口齿清楚，吐字分明。唱曲子讲究咬字，诵读也得字字清朗；尽管抑扬顿挫，清朗总得清朗的。李长之先生注重词汇的读出，也就是这个意思。座谈会里潘家洵先生指出私塾儿童读书固然有两字一顿的，却也有一字一顿的；如“孟一子一见一梁一惠一王”之类的读法，我们是常常可以听到的。大概两字一顿是用在整齐的句法上，如读《千字文》、《百家姓》、《龙文鞭影》、《幼学琼林》、《千家诗》之类；一字一顿是用在参差的句法上，如读《四书》等。前者是音乐化，后者逐字用同样强度读出，是让儿童记请每一个字的形和音，像是强调的说话。这后一种诵读，机械性却很大，不像说话那样可以含胡几个字甚至吞咽几个字而么有姿态，有味儿。我们要的字字清朗的诵读，性质上就近于这后一种，不过顿的字数不一定，再加上抑扬顿挫，跟说话多相像一些罢了。

用说话的调子诵读白话文，自然该最像说话，虽然因为言文总有些分别，不能等于说话。但是现在的白话文是欧化了的，诵读起来也还不能很像说话。相信诵读教学切实施行若干时后，诵读可以帮助变化说话的调子；那时白话文的诵读虽然还是不能等于说话，总该差不离儿了。诵读白话诗，现在是更不像说话；因为诗是精炼的说话，跟随心信口的说话本差着些

程度，加上欧化，自然要差得更多。用说话的调子读文言，不论是诗是文，是骈是散，自然还要差得多；但是比吟或唱总近于说话些。从前学习言乃至欣赏文言，好像非得能吟会唱不可。我想吟唱固然有益，但是诵读也许帮助更大。大概诗词曲和骈文，音乐性本来大些，音乐化的去吟唱可以获得音乐方面的受用，但是在了解和欣赏意义上，吟唱是不如诵读的。至于所谓古文，本来基于平常说话的调子，虽然因为究竟不是口头的语言，不妨音乐化的去吟唱，然而受用似乎并不大；倒是诵读能见出这种古文的本色。所以就是文言，也还该以说话调的诵读为主。但是诵读总得多读熟读，才有效用；“曲不离口”，诵读也是一样道理。

诵读口语体的白话文（这种也可以称为白话），还有诵读小说里的一些对话和话剧，应该就像说话一样，虽然也还未必等于说话。说是未必等于说话，因为说话有声调，又多少总带着一面部的表怀和肢体动作，写出来的说话虽然包含着这些，却不分明。诵读这种写出来的说话，得从意义里去揣摩，得从字里行间去揣摩。而写的人虽然想着包含那些，却也未必能包罗一切；揣摩的人也未必真能尽致。这就未必相等了。所以认真的演出话剧，得有戏谱，详细注明声调等等。李长之先生提到的赵元任先生的《最后五分钟》就是这种戏谱。有了这种戏谱，还得再加揣摩。但是舞台上的台词也还是不等于平常的说话。因为台词但是戏中人在对话，并且是给观众听的对话，固然得流畅，同时也得清朗。所以演戏需要专业的训练，比诵读难。

写的白话不等于说话，写的白话文更不等于说话。写和说

到底是两回事。文言时代诵读帮助写的学习，却不大能够帮助说的学习；反过来说话也不大能够帮助写的学习。这时候有些教育程度很高的人会写却说不好，或者会说却写不好，原不足怪。可是，现下白话时代，诵读不但可以帮助写，还可以帮助说，而说话也可以帮助写；可是会写不会说和会说不会写的人还是有。这就见得写和说到底是两回事了。大概学写主要得靠诵读，文言白话都是如此；单靠说话学不成文言也学不好白话。现在许多学生很能说话，却写不能白话文，就因为他们诵读太少，不懂得如何将说话时的声调等等包含在白话文里。他们的作文让他们自己念给别人听，满对，可是让别人看就看出不通来了。他们会说话到一种程度，能以在诵读自己作文的时候，加进那些并没有能够包含在作文里的成分去，所以自己和别人听起来都合式；他们自己看的时候，也还能够如此。等到别人看，别人凭一般诵读习惯，只能发挥那些作文里包含得有的，却不能无中生有，这就漏了。至于学说话，主要的得靠说话；多读熟白话文，多少有些帮助，多少能够促进，可是主要的还得靠说话。只注重诵读和写作而忽略了说话，自然容易成为会写而说不好的人。至于李长之先生提到鲁迅先生，又当别论。鲁迅先生是会说话的，不过不大会说北平话。他写的是白话文，不是白话，长之先生赞美座谈会中顾随先生读的《阿Q正传》，说是“觉得鲁迅运用北平的口语实在好极了”。我当时不在场，想来那恐怕一半应该归功于顾先生的诵读的。

再说用说话的调子诵读白话诗，那是比诵读白话文更不等于说话。如上文所说诗是精炼的语言，跟平常的说话自然差得多些。精炼靠着暗示和重叠。暗示靠新鲜的比喻和经济的语

句；重叠不是机械的，得变化，得多样，这就近乎歌而带有音乐性了。这种音乐性为的是集中注意的力量，好像电影里特别的镜头。集中了注意力，才能深入每一个词汇和语句，发挥那蕴藏着的意义，这也就是诗之所以为诗。白话诗却不要音乐化，音乐化会掩住了白话诗的个性，磨损了它的曲折处。白话诗所以不会有固定的声调谱，我看就是为此。白话诗所以该用说话调诵读，也是为此。一方面白话诗也未尝不可以全不带音乐性而直用平常说话的调子写作。但是只宜于短篇如此，因为短篇的精炼可以不靠重叠，长些的就不成。苏俄的玛耶可夫斯基的诗，按说就只用平常说话的调子，却宜于朗诵。他的诗就是短篇多，国内也有向这方面努力的，田间先生就是一位。这种诗不用说更该有说话调诵读，诵读起来也许跟口语体的白话文差不多，但要强调些。因为篇幅短，要是读得太流畅，一下子就完了，没有了，所以得滞实些才成。其实诗的诵读一般的都是滞实些。一方面有弹性，一方面要滞实，所以难。两次朗诵运动都以诗为主，在艺术上算是攻坚。但是诵读只是训练技能，还该从容易的文的诵读下手。

《大公报》，1946 年。

论国语教育

三十五年十二月二十四日北平各报有中央社讯一节：

台湾省国语推行委员会主任委员魏建功，就三十馀年来国语教育推行情形，对记者谈：民国二年蔡元培任教育总长，鉴于新文化运动语体文亟须提倡，即开始组织国语推行机构。国语之推行，实际甚为简单，而教育行政负责者不予协助，以致困难重重，国语推行运动似已呈藕断丝连之态。实则国语推行，即在厉行注音符号。赞助有力之国语推行运者，多为文学方面人物。我国尚无专门从事语文办理国语教育者。现在国语推行人士皆在四十岁以上，后继者寥寥。政府应切实注意之，否则台湾之国语推行，今后十年的工作干部就成问题。

魏先生这一切简短的谈话，充分的叙述了冷落的国语推行的现状。

魏先生说的三十年来的国语教育，是专就民国成立以来说的。若是追溯渊源应该从清末说起。那时的字母运动和白话运动是民国以来国语运动的摇篮。那时的目标是开通民智。字母运动是用拼音字母替代汉字，让一般不识字的民众容易学，容易用。白话运动是编印白话书报给一般识得一些汉字的民众看，让他们得到一些新的知识。前者是清除文盲，后者专开通

民智，自然，清除文盲也为的开通民智，那时也印行了好些字母拼音的读物。这两种运动都以一般未受教育或受过很少教育的民众为对象，字母和白话都只是为他们的方便，并非根本的改革文字。那时所谓上等人还是用着汉字和文言，认为当然。再说这两种运动都不曾强调读音的统一；他们注重的只是识字和阅读。

民国以来的国语运动可大大的不同。他们首先注重国音的统一，制出了注音字母，现在改称“注音符号”，后来又将北平话定为标准语。新文学运动接着“五四”运动，这才强调国语体文，将小学和初中的国文科改为国语科。后来又有废除汉字运动，又制出了国语罗马字，就是注意符号第二式，现在改称“译音符号”。注音字母和国语罗马字，标准语，国语科，都是教育部定的。究竟是民国了，这种国语运动不再分别上等人和下层民众，总算国民待遇，一视同仁。三十年来语体文的发展蒸蒸日上，成绩最好。魏先生说“赞助有力之国语推行运动者，多为文学方面人物”，大概就是偏重语体文的成绩一项而言。其次是注意符号第一式的施用，也在相当的进展。早年有过一个国语讲习所，讲习的主要就是北平话和注音字母。这字母也曾用来印过《国音字典》、《字汇》和一些书报。抗战前并已有了注音汉字和注音汉字印的小学教科书。抗战后印刷条件艰难，注音汉字的教科书办不到了，但还有注音小报在后方继续的苦撑着。

《国音字典》、《国音常用字汇》以及别的字典里除用第一式符号外，兼用第二式注音。但是第二式制定得晚，又不能配合汉字的形体，所以施用的机会少得多。加上带有政治性的拉

丁化或新文字运动，使教育当局有了戒心，他们只将这第二式干搁着，后来才改为“译音符号”，限于译音用；注音字母也早改为“符号”，专作注音用。这些都是表示反对废除汉字改用拼音文字。一方面拉丁化运动者，却称国语罗马字和注音字母所表示的国语为“官僚国语”。本来定一个地方的话为标准语，反对的就不少；他们主张以普通话为标准语。第一次的《国音字典》里的国音就是照这个标准定的。后来才改用北平话，以为这才是自然的标准，不是勉强凑合的普通话。改定以后反对的还是很多。江浙人总说国语没有入声，那几个卷舌音也徒然教孩子们吃苦头。抗战后到了西南，西南的中小学的教学注意符号的似乎极少。我曾参加过成都市小学教师暑期讲习会。讲过一回注音符号，听众似乎全不接头，并且毫无兴趣。这大概是注音符号还没有经教育当局推行到四川的原故。一方面西南官话跟北平也近些，说起来够清楚的，他们也不忙学国语。再说北平话定作标准语在北平建都时代。首教改到南京以后，大家似乎忙着别的，还没有注意到这个问题上。将来若注意到了，会不会像目下讨论建都问题这样热烈的争执呢？这是很难预测的。

我个人倒是赞成国语有一个自然的标准。自己是苏北人，却赞成将北平话作为标准语。一来因为北平是文化城，二来因为北平话的词汇差不多都写得出，三来因为北平话已经作为标准语多年，虽然还没有“俗成”，“约定”总算“约定”的了。标准语只是标准，“蓝青官话”也罢，“二八京腔”也罢，只要向着这个标准走就成。特别是孩子们向着这个标准走就成。以后交通应该越来越便利，孩子们听国语的机会多，学起来不会

难。成人自然难些，但是有个自然的标准，总比那形形色色的或只在字典里而并不上口的普通话好捉摸些。就算是国音乡调，甚至乡音国调，也总可以帮助大家了解些。因此我赞成北平师范学院这回设国语专修科，多培植些"专门从事语文办理国语教育"的人才。这些人该能说纯粹的国语，还得有文学的修养，这才能成为活的自然的标准。他们将来散到各地去服务，标准语就更不难学习了。但是除此以外还有更重要的一件事，就是该快些恢复注音汉字的教科书，如能多有注音汉字的书报更好。

废除汉字在日本还很困难，在中国恐怕更难。我所以主张先行施用注音汉字。联合国文教会议这回建议"全世界联合清除文盲"，我们的国语教育也该以清除文盲为首务。现在讲清除文盲，跟清末讲开通民智态度不同，但需要还是一样迫切，也许更迫切些。清除文盲要教他们容易识字，注音汉字该可以帮忙他们识字。说起识字，又来了一个问题，也在国语教育项下。标准语得有标准音，还得有标准字。这些年注意国民教育的人，有些在研究汉字的基本字汇。战前商务印书馆印行的庄泽宣先生编辑的《基本字汇》，综合九家研究的结果，共五千二百六十九字。照最近陆殿扬先生发表的意见（《文讯》新六号，《关于字汇问题》），"宜以二千五百字为度"。这种基本字汇将常用的汉字统计出来，减轻学习的负担，自然很好。但是统计的时候不能只注意单字，还该注意单字合成的词汇，才能切用。有了这种基本字汇，还得注意字形的划一，这就是陆先生所谓标准字。

陆先生指出汉字形体的分歧和重复，妨害学习很大。这种

分歧和重复如任其自然演变，就会越来越多，多到不可收拾的地步。从前历代常要规定正体字，教人民遵用；应国家考试的如不遵用，就是犯规，往往因此不准参加考试。这倒不是妄作威福，而是为了公众的方便，也就是所谓“约定俗成”。记得魏建功先生在教育部召集的一个会议里曾经建议整理汉字形体，搜罗所有汉字的各种形体，编辑成书，同时定出各个汉字的通用形体，也就是标准字。但是这种大规模的工作，需要相当多的人力财力和时间，一时不容易着手。也许还得先有些简易的办法来应急，这种得“专门从事语文”的人共同研究才成。还有，王了一先生也曾强调标准汉字，虽然他没有提出“标准字”的名称。陆先生是主张“整理国字，使之合理化，科学化，统一化，正确化，非从速厘订标准字不可”。有了标准字和基本字汇相辅而行，汉字的学习该比从前减少困难很多，清除文盲才可以加速的进展。同时还得根据标准字的基本字汇编辑国民读物，供一般应用。这种读物似乎不一定要用旧形式，只要浅近清楚就好。目下一般小店员和工人读报的已不少，报纸的文体大部分不是旧形式，他们也能够并且有兴趣的念下去。他们，尤其是年轻的，也愿意学些新花样，并不是一味恋着老古董的。

北平《时报》，1946年。

古文学的欣赏

新文学运动开始的时候，胡适之先生宣布“古文”是“死文学”，给它撞丧钟，发讣闻。所谓“古文”，包括正宗的古文学。他是教人不必再做古文，却显然没有教人不必阅读和欣赏古文学。可是那时提倡新文化运动的人如吴稚晕、钱玄同两位先生，却教人将线装书丢在茅厕里。后来有过一回“骸骨的迷恋”的讨论也是反对做旧诗，不是反对读旧诗。但是两回反对读经运动却是反对“读”的。反对读经，其实是反对礼教，反对封建思想；因为主张读经的人是主张传道给青年人，而他们心目中的道大概不离乎礼教，不离乎封建思想。强迫中小学生读经没有成为事实，却改了选读古书，为的了解“固有文化”。为了解固有文化而选读古书，似乎是国民分内的事，所以大家没有说话。可是后来有了“本位文化”论，引起许多人的反感；本位文化论跟早年的保存国粹论同而不同，这不是残馀的而是新兴的反动势力。这激起许多人，特别是青年人，反对读古书。

可是另一方面，在本位文化论之前有过一段关于“文学遗产”的讨论。讨论的主旨是如何接受文学遗产，倒不是扬弃它；自然，讨论到“如何”接受，也不免有所分别扬弃的。讨论似乎没有多少具体的结果，但是“批判的接受”这个广泛的原则，大家好像都承认。接着还有一回范围较小，性质相近的

讨论。那是关于《庄子》和《文选》的。说《庄子》和《文选》的词汇可以帮助语体文的写作，的确有些不切实际。接受文学遗产若从“做”的一面看，似乎只有写作的态度可以直接供我们参考，至于篇章字句，文言语体各有标准，我们尽可以比较研究，却不能直接学习。因此许多大中学生厌弃教本里的文言，认为无益于写作；他们反对读古书，这也是主要的原因之一。但是流行的作文法，修辞学，文学概论这些书，举例说明，往往古今中外兼容并包；青年人对这些书里的“古文今解”倒是津津有味的读着，并不厌弃似的。从这里可以看出青年人虽然不愿信古，不愿学古，可是给予适当的帮助，他们却愿意也能够欣赏古文学，这也就是接受文学遗产了。

说到古今中外，我们自然想到翻译的外国文学。从新文学运动以来，语体翻译的外国作品数目不少，其中近代作品占多数；这几年更集中于现代作品，尤其是苏联的。但是希腊、罗马的古典，也有人译，有人读，直到最近都如此。莎士比亚至少也有两种译本。可见一般读教（自然是青年人多），对外国的古典也在爱好着。可见只要能够让他们接近，他们似乎是愿意接受文学遗产的，不论中外。而事实上外国的古典倒容易接近些。有些青年人以为古书古文学里的生活跟现代隔得太远，远得渺渺茫茫的，所以他们不能也不愿接受那些。但是外国古典该隔得更远了，怎么事实上倒反容易接受些呢？我想从头来说起，古人所谓“人情不相远”是有道理的。尽管社会组织不一样，尽管意识形态不一样，人情总还有不相远的地方。喜怒哀乐爱恶欲总还是喜怒哀乐爱恶欲，虽然对象不尽同，表现也不尽同。对象和表现的不同，由于风俗习惯的不同；风俗习惯

的不同，由于地理环境和社会组织的不同。使我们跟古代跟外国隔得远的，就是这种种风俗习惯；而使我们跟古文学跟外国文学隔得远的尤其是可以算做风俗习惯的一环的语言文字。语体翻译的外国文学打通了这一关，所以倒比古文学容易接受些。

人情或人性不相远，而历史是连续的，这才说和上接受古文学。但是这是现代，我们有我们的立场。得弄清楚自己的立场，再弄清楚古文学的立场，所谓“知己知彼”，然后才能分别出那些是该扬弃的，那些是该保留的。弄清楚立场就是清算，也就是批判；“批判的接受”就是一面接受着，一面批判着。自己有立场，却并不妨碍了解或认识古文学，因为一面可以设身处地为古人着想，一面还是可以回到自己立场上批判的。这“设身处地”是欣赏的重要关键，也就是所谓“感情移人”。个人生活在群体中，多少能够体会别人，多少能够为别人着想。关心朋友，关心大众，恕道和同情，都由于设身处地为别人着想；甚至“替古人担忧”也由于此。演戏，看戏，一是设身处地的演出，一是设身处地的看入。做人不要做坏人，做戏有时候却得做坏人，看戏恨坏人，有的人竟会丢石子甚至动手去打那戏台上的坏人。打起来确是过了分，然而不能不算是欣赏那坏人做得好，好得教这种看戏的忘了“我”。这种忘了“我”的人显然没有在批判着。有批判力的就不至如此，他们欣赏着，一面常常回到自己，自己的立场。欣赏跟行动分得开，欣赏有时可以影响行动，有时可以不影响，自己有分寸，做得主，就不至于糊涂了。读了武侠小说就结伴上峨眉山，的确是糊涂。所以培养欣赏力同时得培养批判力：不然，“有毒

的”东西就太多了。然而青年人不愿意接受有些古书和古文学。倒不一定是怕那“毒”，他们的第一难关还是语言文字。

打通了语言文字这一关，欣赏古文学的就不会少，虽然不会赶上欣赏现代文学的多。语体翻译的外国古典可以为证。语体的旧小说如《水浒传》、《西游记》、《红楼梦》、《儒林外史》，现在的读者大概比二三十年前要减少了，但是还拥有相当广大的读众。这些人欣赏打虎的武松，焚稿的林黛玉，却一般的未必崇拜武松，尤其未必崇拜林黛玉。他们欣赏武松的勇气和林黛玉的痴情，却嫌武松无知识，林黛玉不健康。欣赏跟崇拜也是分得开的。欣赏是情感的操练，可以增加情感的广度、深度，也可以增加高度。欣赏的对象或古或今，或中或外，影响行动或浅或深，但是那影响总是间接的，直接的影响是在情感上。有些行动固然可以直接影响情感，但是欣赏的机会似乎更容易得到些。要培养情感，欣赏的机会越多越好；就文学而论，古今中外越多能欣赏越好。这其间古文和外国文学都有一道难关，语言文字。外国文学可用语体翻译，古文学的难关该也不难打通的。

我们得承认古文确是“死文学”，死语言，跟现在的语体或白话不是一种语言。这样看，打通这一关也可以用语体翻译。这办法早就有人用过，现代也还有人用着。记得清末有一部《古文析义》，每篇古文后边有一篇白话的解释，其实就是逐句的翻译。那些翻译够清楚的，虽然罗唆些。但是那只是一部不登大雅之堂的启蒙书，不曾引起人们注意。“五四”运动以后，整理国故引起了古书今译。顾颉刚先生的《盘庚篇今译》（见《古史辨》），最先引起我们的注意。他是要打破古书

奥妙的气氛，所以将《尚书》里诘屈聱牙的这《盘庚》三篇用语体译出来，让大家看出那“鬼治主义”的把戏。他的翻译很谨严，也够确切；最难得的，又是三篇简洁明畅的白话散文，独立起来看，也有意思。近来郭沫若先生在《由周代农事诗论到周代社会》一文（见《青铜时代》）里翻译了《诗经》的十篇诗，风雅颂都有。他是用来论周代社会的，译文可也都是明畅的素朴的白话散文诗。此外还有将《诗经》、《楚辞》和《论语》作为文学来今译的，都是有意义的尝试。这种翻译的难处在乎译者的修养；他要能够了解古文学，批判古文学，还要能够照他所了解与批判的译成艺术性的或有风格的白话。

翻译之外，还有讲解，当然也是用白话。讲解是分析原文的意义并加以批判，跟翻译不同的是以原文为主。笔者在《国文月刊》里写的《古诗十九首集释》，叶绍钧先生和笔者合作的《精读指导举隅》（其中也有语体文的讲解），浦江清先生在《国文月刊》里写的《词的讲解》，都是这种尝试。有些读者嫌讲得太琐碎，有些却愿意细心读下去。还有就是白话注释，更是以读原文为主。这虽然有人试过，如《论语》白话注之类，可只是敷衍旧注，毫无新义，那注文又罗里罗唆的。现在得从头做起，最难的是注文用的白话，现行的语体文里没有这一体，得创作，要简明朴实。选出该注释的词句也不易，有新义更不易。此外还有一条路，可以叫做拟作。谢灵运有《拟魏太子邺中集》，综合的拟写建安诗人，用他们的口气作诗。江淹有《杂拟诗》三十首，也是综合而扼要的分别拟写历代无名的五言诗人，也用他们自己的口气。这是用诗来拟诗。英国麦克士·比罗姆著《圣诞花环》，却以圣诞节为题用散文来综合的扼

要的拟写当代各个作家。他写照了各个作家，也写照了自己。我们不妨如法炮制，用白话来尝试。以上四条路都通到了文学的欣赏；我们要接受古代作家文学遗产，就可以从这些路子走近去。

现代人眼中的古代

——介绍郭沫若著《十批判书》

约莫十年前，冯友兰先生提出“释古”作为我们研究古代文化的态度。他说的“释古”，是对向来的“尊古”“信古”和近代的“疑古”而言，教我们不要一味的盲信，也不要一味的猜疑，教我们客观的解释古代。但这是现代人在解释，无论怎样客观，总不能脱离现代人的立场。即如冯友兰先生的《中国哲学史》的分期，就根据了种种政治经济社会的变化，而不像从前的学者只是就哲学谈哲学，就文化谈文化。这就是现代人的一种立场。现代知识的发展，让我们知识文化是和政治经济社会分不开的，若将文化孤立起来讨论，那就不能认清它的面目。但是只求认清文化的面目，而不去估量它的社会作用，只以解释为满足，而不去批判它对人民的价值，这还只是知识阶级的立场，不是人民的立场。

有些人看到了这一些，努力的试验着转换立场来认识古代，评价古代。中国古代社会史论战就是这样开始的。这大概是二十五年前的事了。但是这个试验并不容易，先得对古代的纪录有一番辨析和整理工夫，然后下手，才能有些把握，才不至于曲解，不至于公式化。而对人民的立场，也得多少经过实际生活的体验，才能把握得住；若是只凭空想，也只是公式化。所以从迷信古代，怀疑古代到批判古代，中间是得有解释

古代这一步工作才成。这一步工作，让我们熟悉古代文化，一点一滴里的将它安排在整个社会来看。我们现在知道若是一下子就企图将整个古代文化放在整个社会机构里来看，那是不免于生吞活剥的。

说到立场，有人也许疑心是主观的偏见而不是客观的态度，至少也会妨碍客观的态度。其实并不这样。我们讨论现实，讨论历史，总有一个立场，不过往往是不自觉的。立场大概可别为传统的和现代的；或此或彼，总得取一个立场，才有话可说。就是听人家说话，读人家文章，或疑或信，也总有一个立场。立场其实就是生活的态度；谁生活着总有一个对于生活的态度，自觉的或不自学的。对古代文化的客观态度，也就是要设身处地理解古人的立场，体会古人的生活态度。盲信古代是将自己一代的愿望投影在古代，这是传统的立场。猜疑古代是将自己一代的经验投影在古代，这倒是现代的立场。但是这两者都不免强古人就我，将自己的生活态度，当作古人的生活态度，都不免主观的偏见。客观的解释古代，的确是进了一步。理解了古代的生活态度，这才能亲切的做那批判的工作。

中国社会史论战结束的时候，郭沫若先生写成了他的《中国古代社会研究》。这是转换立场来研究中国古代的第一系统的著作，不但“博得了很多的读者”，也发生了很大的影响。抗战以来的许多新史学家，似乎多少都曾受到这部书的启示。但是郭先生在《十批判书》里，首先就批判这部书，批判他自己。他说：

我首先要谴责自己。我在一九三〇年发表了《中国古代社

会研究》那一本书，虽然博得了很多的读者，实在是太草率，太性急了。其中有好些未成熟的或甚至错误的判断，一直到现在还留下相当深刻的影响。有的朋友还沿用着我的错误的征引，而又引到另一错误的判断，因此关于古代的面貌，引起了许多新的混乱。

我们相信这是他的诚实的自白。

但是他又说：

> 关于秦以前的古代社会的研究，我前后费了将近十五年的工夫，现在是能达到了能够作自我批判的时候，也就是说能够作出比较可以安心的序说的时候。

我们也相信这是他的诚实的自白。在《后记》里又说：

> 秦汉以前的材料，差不多我彻底剿翻了。考古学上的，文献学上的，文字学，音韵学，因明学，就我所能涉猎的范围内，我都作了尽我可能的准备和耕耘。

有了上段说的“将近十五年的工夫”和这儿说的“准备和耕耘”，才能写下这一部《十批判书》。

最重要的，自然还是他的态度。《后记》里也说得明白：

> 批评古人，我想一定要同法官断狱一样，须得十分周详，然后才不致冤曲。法官是依据法律来判决是非曲直的，我呢是依据道理。道理是什么呢？便是以人民为本位的这种思想，合乎这种道理的便是善，反之便是恶。我之所以比较推崇孔子和

孟轲，也因为他们的思想在各家中是比较富于人民本位的色彩的。

这“人民本位”的思想，加上郭先生的工夫，再加上给了他“精神上的启蒙”的辩证唯物论，就是这一部《十批判书》之所以成为这一部《十批判书》。

十篇批判，差不多都是对于古代文学的新解释和新评价，差不多都是郭先生的独见。这些解释和评价的新处，《后记》中都已指出。郭先生所再三致意的有两件事：一是他说周代是奴隶社会而不是新意义的封建社会。二是他说“在公家腐败，私门前进的时代，孔子是扶助私门而墨子是袒护公家的”。他“所见到的孔子是由奴隶社会变为封建社会的那个上行阶段中的前驱者”，而墨子“纯全是一位宗教家，而且是站在王公大人立场的人”。这两层新史学家教持着相反的意见，郭先生赞同新史学家的立场或态度，却遗憾在这两点上彼此不能相同。我们对于两造是非很不容易判定的。但是仔细读了郭先生的引证和解释，觉得他也是持之有故，言之成理的。在后一件上，他似乎是恢复了孔子的传统地位。但这是经过批判了的，站在人民的立场上重新估定的，孔子的价值，跟从前的盲信不能相提并论。

联带着周代是奴隶社会的意见，郭先生并且恢复了传统的井田制。他说“施行井田的用意”，“一是作为榨取奴隶劳力的工作单位，另一作为赏赐奴隶管理者的报酬单位”。他说：

井田制的破坏，是由于私田的产生，而私田的产生，则由

于奴隶的剩馀劳动之尽量榨取。这项劳动便是在井田制的母胎中破坏了井田制的原动力！这里用着辩证唯物论，但我们不觉得是公式化。

他以为《春秋》宣公十五年“初税亩”三个字“确是新旧两个时代的分水岭”，“因为在这时才正式的承认了土地的私有”。“这的确是井田制的死刑宣布，继起的庄园制的汤饼会。”

传统之所以为传统，有如海格尔所说“凡存在的总是有道理的”。我们得研究那些道理，那些存在的理由，一味的破坏传统是不公道的。郭先生在新的立场上批判的承认了一些传统，虽然他所依据的是新的道理，但是传统的继续存在，却多少能够帮助他的批判，让人们起信。因为人们原就信惯了这些传统，现在意义虽然变了，信起来总比较崭新的理论容易些。郭先生不但批判的承认了一些传统，还阐明了一些，找补了一些。前者如“吕不韦与秦王政”，阐明“秦始皇与吕不韦，无论在思想上同政见上，完全是立于两绝端”。“吕不韦是代表着新兴阶层的进步观念，而企图把社会的发展往前推进一步的人，秦始皇则相反，他是站在奴隶主的立场而要把社会扭转。”这里虽然给予了新评价，但秦始皇的暴君身分和他对吕不韦找冲突，是传统里有的。

后者如儒家八派，稷下黄老学派，以及前期法家，都是传统里已经失掉的一些连环，郭先生将它们找补起来，让我们认清楚古代文化的全貌，而他的批判也就有了更充实的根据。特别是稷下黄老学派，他是无意中在《管子》书里发现了宋钘、尹文的遗著，因而“此重要学派重见天日，上承孔、墨，旁逮

孟、庄，下及荀、韩，均可得其联锁”。他又“从《墨经》上下篇看出了墨家辩者有两派的不同”：“上篇盈坚白，别同异”，“下篇离坚白，合同异”。这个发现在《庄子》以后是为前人所从未道过的。对于名家辩者的一些“观念游戏”或“诡辞”，他认为必然有它们的社会属性。如惠施的“山渊平，天地比”，“是晓示人民无须与王长者争衡”，高低原只是相对的。又如公孙龙的“白马非马”，可以演绎为“暴人非人”，那么杀暴人非杀人，暴政就有了借口。

郭先生的学力，给他的批判提供了充实的根据，他的革命生活，亡命生活和抗战生活，使他亲切的把握住人民的立场。他说“现在还没有达到可以下结论的时候，自然有时也不免要用辩论的笔调”。他的辩论的笔调，给读者启示不少。他“要写得容易懂”，他写得确是比较容易懂；特别是加上那带着他的私人情感的《后记》，让人们更容易懂。我推荐给关心中国文化的人们，请他们都读一读这一部《十批判书》。

《大公报》，1947 年。

什么是中国文学史的主潮？
——林庚著《中国文学史》序

中国文学史的编者有了四十多年的历史，但是我们的文学史的研究实在还在童年。文学史的研究得有别的许多学科做根据，主要的是史学，广义的史学。这许多史科，就说史学罢，也只在近三十年来才有了新的发展，别的社会科学更只算刚起头儿。这样，我们对文学史就不能存着奢望。不过这二十多年来的文学史，的确有了显著的进步。早期的中国文学史大概不免直接间接的以日本人的著述为样本，后来是自行编纂了，可是还不免早期的影响。这些文学史大概包罗经史子集直到小说戏曲八股文，像具体而微的百科全书，缺少的是“见”，是“识”，是史观。叙述的纲领是时序，是文体，是作者；缺少的是“一以贯之”。这二十多年来，从胡适之先生的著作开始，我们有了几部有独见的中国文学史。胡先生的《白话文学史》上卷着眼在白话正宗的“活文学”上，郑振铎先生的《插图本中国文学史》着眼在“时代与民众”以及外来的文学的影响上。这是一方面的进展。刘大杰先生的《中国文学发展史》上卷着在各时代的文学主潮和主潮所接受的文学以外的种种影响。这是又一方面的发展。这两方面的发展相辅相成，将来是要合而为一的。

林静希先生（庚）这部《中国文学史》也着眼在主潮的起

伏上。他将文学的发展看作是有生机的，由童年而少年而中年而老年；然而文学不止一生，中国文学是可以再生的，他所以用《文艺曙光》这一章结束了全书。他在《关于写<中国文学史>》一篇短文里说他的“书写到‘五四’以前，也正是计划着，若将来能有机会写一部新文学史的时候，可以连续下去”。这部新文学史该是从童年的再来开始。因此著者常常指明或暗示我们的文学和文化的衰老和腐化，教我们警觉，去摸索光明。照那篇文里说的，他计划写这部文学史，远在十二年以前，那时他想着“思想的形式与人生的情绪”是“时代的特征”，也就是主潮。这与他的生机观都反映着“五四”那时代。他说“热心于社会改造的人们，以为伟大的文艺就是有助于理想社会的文艺，但爱好文艺的人们，却正以为那理想的社会，必然的是须接近于文艺的社会。”他“相信，那能产生优秀文艺的时代，才是真正伟大的”，因此“只要求那能产生伟大文艺的社会”。明白了著者的这种态度，才能了解他的这部《中国文学史》。

著者有“沟通新旧文学的愿望”。他说“这原来正是文学史应有的任务，所以这部书写的时候，随时都希望能说明一些文坛上普遍的问题，因为普遍的问题自然就与新文学特殊的问题有关。”这确是“文学史应有的任务”，在当前这时代更其如此；著者见到了这一层，值得钦佩。书中提出的普遍的问题，最重要的似乎是规律与自由，模仿与创造——是前两种趋势的消长和后两种趋势的消长。著者有一封来信，申说他书中的意见。他认为“形式化”或“公式化”也就是“正统化”，是衰老和腐化的现象。因此他反对模仿，模仿传统固然不好，模仿

外国也不好。在上面提到的那篇文里他说："我们应当与世界上寻觅主潮的人士，共同投身于探寻的行列中；我们不应当在人家还正在未可知的摸索着的时候，便已经开始模仿了。"信里说他要求解放，但是只靠外来的刺激引起解放的力量是不能持久的，得自己觉醒，用极大的努力"唤起一种真正的创造精神"，而"创造之最高标帜"是文学。

著者认为《诗经》代表写实的"生活的艺术"，所歌咏的是一种"家的感觉"，后来变为儒家思想，却形成了一种束缚或规律。《楚辞》代表"相反的浪漫的创造的精神"，所追求的是"一种异乡情调和惊异"，也就是"一种解放象征"。这两种势力在历代文坛上是此消彼长的。这里推翻了传统的《诗》、《骚》一贯论，否认《骚》出于《诗》。《骚》和《诗》的确是各自独立的，这是中国诗的两大源头。但是得在《诗经》后面加上乐府，乐府和《诗经》在精神上其实是相承的。书中特别强调屈原的悲哀，个人的悲哀；著者认为这种悲哀的觉醒是划时代的。这种悲哀，古人也很重视，班固称为"圣人失志"，确是划时代的。是从屈原起，才开始了我们的自觉的诗的时代。著者在那信里认为中国是"诗的国度"，故事是不发展的："《楚辞》的少年精神上直贯唐诗"，可是少年终于变成中年，文坛从此就衰歇了。唐代确是我们文化的一个分水岭，特别是安史之乱。从此民间文学捎带着南朝以来深入民间的印度影响，抬起了头一步步深入士大夫的文学里。替代衰弱的诗的时代的是散文时代，戏剧和小说的时代；故事受了外来的影响在长足的进展着。著者是诗人，所以不免一方面特别看重文学，一方面更特别看重诗；但是他的书是一贯的。

著者用诗人的锐眼看中国文学史，在许多节目上也有了新的发现，独到之见不少。这点点滴滴大足以启发研究文学史的人们，他们从这里出发也许可以解答些老问题，找到些新事实，打到些失掉的连环。著者更用诗人的笔写他的书，虽然也叙述史实，可是发挥的地方更多；他给每章一个新颖的题目，暗示问题的核心所在，要使每章同时是一篇独立的论文，并且要引人入胜。他写的是史，同时要是文学；要是著作也是创作。这在一般读者就也津津有味，不至于觉得干燥，琐碎，不能终篇了。这在普及中国文学史上是会见出功效来的，我相信。

1947 年。

日常生活的诗

——萧望卿《陶渊明批评》序

中国诗人里影响最大的似乎是陶渊明，杜甫，苏轼三家。他们的诗集，版本最多，注家也不少。这中间陶渊明最早，诗最少，可是各家议论最纷纭，考证方面且不提，只说批评一面，历代的意见也够歧异够有趣的。本书《历史的影像》一章颇能扼要的指出这个演变。在这纷纷的议论之下，要自出心裁独创一见是很难的。但这是一个重新估定价值的时代，对于一切传统，我们要重新加以分析和综合，用这时代的语言表现出来。本书批评陶诗，用的正是现代的语言，一鳞一爪，虽然不是全豹，表现着陶诗给予现代的我们的影像。这就与从前人不同了。

文学批评，从前人认为小道。这中间又有分别。就说诗罢，论到诗人身世情志，在小道中还算大方；论到作风以及篇章字句，那就真是“玩物丧志”了。这种看法原也有它正大的理由。但诗人的情和志主要的还是表现在篇章字句中，一概抹煞，那情和志便成了空中楼阁，难以捉摸了。我们这时代，认为文学批评是生活的一部门，该与文学作品等量齐观。而“条条路通罗马”，从作家的身世情志也好，从作品以至篇章字句也好，只要能以表现作品的价值，都是文学批评之一道，兼容并包，才真能成其为大。本书二三章专论陶诗的作品和艺术，

不厌其详。从前人论陶诗，以为“质直”“平淡”，就不从这方面钻研进去。但“质直”“平淡”也有个所以然，不该含胡了事。本书详人所略，便是向这方面努力，要完全认识陶渊明，这方面的努力是不可少的。

陶渊明的创获是在五言诗，本书说，“到他手里，才是更广泛的将日常生活诗化”，又说他“用比较接近说话的语言”，是很得要领的。陶诗显然接受了玄言诗的影响。玄言诗虽然抄袭《老》、《庄》，落了套头，但用的似乎正是“比较接近说话的语言”。因为只有“比较接近说话的语言”，才能比较的尽意而入玄；骈俪的词句是不能如此直截了当的。那时固然是骈俪时代，然而未尝不重“接近说话的语言”。《世说新语》那部名著便是这种语言的纪录。这样看陶渊明用这种语言来作诗，也就不是奇迹了。他之所以超过玄言诗，却在他摆脱那些《老》、《庄》的套头，而将自己日常生活化入诗里，钟嵘评他为“隐逸诗人之宗”，断章取义，这句话是足以表明渊明的人和诗的。

至于他的四言诗，实在无甚出色之处。历来评论者推崇他的五言诗，因而也推崇他的四言诗，那是有所蔽的偏见。本书论四言诗一章，大胆的打破了这种偏见，分别详尽的评价各篇的诗，结论虽然也有与前人相合的，但全章所取的却是一个新态度。这一章是值得大书特书的。

天津《民国日报》，1946年。

论雅俗共赏

序

本书共收关于文艺的论文十四篇，除三篇外都是去年下半年作的。其中《美国的朗诵诗》和《常识的诗》作于三十四年。前者介绍达文鲍特的《我的国家》一篇长诗，那时我在昆明，还见不到原书，只根据几种刊物拼凑起来，翻译点儿，发挥点儿。后来杨周翰先生译出全书，由美国新闻处印行。杨先生送了我一本，译文很明白。——书名我原来译作《我的国》，《我的国家》是用的杨先生的译名。离开昆明的时候，我将那本书和别的许多书一齐卖掉了，现在想到怪可惜的。诗里强调故威尔基先生的“四海一家”那个意念。看看近年来美国的所作所为，真的禁不住“感慨系之”！

《论逼真与如画》二十三年写过这个题目，发表在《文学》的《中国文学研究专号》里。那篇不满二千字的短文，是应了郑西谛兄的约一晚上赶着写成的，材料都根据《佩文韵府》，来不及检查原书。文中也明说了“抄《佩文韵府》”。记得西谛兄还笑着向我说：“何必说‘抄《佩文韵府》’呢？只举出原书的名目也可以的。”这回重读那篇小文，仔细思考，觉得有些不同的意见；又将《佩文韵府》引的材料与原书核对，竟发现

有一条是错的，有一条是靠不住的。因此动手重写，写成了比旧作长了一倍有馀；又给加了一个副题目《关于传统的对于自然和艺术的态度的一个考察》，希望这个罗里罗嗦的副题目能够表示这两个批评用语的重要性，以及自己企图从现代的立场上来了解传统的努力。

所谓现代的立场，按我的了解，可以说就是“雅俗共赏”的立场，也可以说是偏重俗人或常人的立场，也可以说是近于人民的立场。书中各篇论文都在朝着这个方向说话。《论雅俗共赏》放在第一篇，并且用作书名，用意也在此。各篇论文的排列，按性质的异同，不按写作的先后；最近的写作是《论老实话》。《鲁迅先生的杂感》一篇，是给《燕京新闻》作的鲁迅先生逝世十一周年纪念论文，太简单了，本来打算不收入本书的，一位朋友却说鲁迅先生好比大海，大海是不拒绝细流的，他劝我留着；我就敝帚自珍的留着了。

本书各篇都曾分别发表各刊物上。现在将各刊物的名称记在文章的末尾，聊以表示谢意。

朱自清

1948年2月，北平清华园。

论雅俗共赏

陶渊明有“奇文共欣赏，疑义相与析”的诗句，那是一些“素心人”的乐事，“素心人”当然是雅人，也就是士大夫。这两句诗后来凝结成“赏奇析疑”一个成语，“赏奇析疑”是一种雅事，俗人的小市民和农家子弟是没有份儿的。然而又出现了“雅俗共赏”这一个成语，“共赏”显然是“共欣赏”的简化，可是这是雅人和俗人或俗人跟雅人一同在欣赏，那欣赏的大概不会还是“奇文罢”。这句成语不知道起于什么时代，从语气看来，似乎雅人多少得理会到甚至迁就着俗人的样子，这大概是在宋朝或者更后罢。

原来的唐朝的安史之乱可以说是我们社会变迁的一条分水岭。在这之后，门第迅速的垮了台，社会的等级不像先前那样固定了。“士”和“民”这两个等级的分界不像先前的严格和清楚了，彼此的分子在流通着，上下着。而上去的比下来的多，士人流落民间的究竟少，老百姓加入士流的却渐渐多起来。王侯将相早就没有种了，读书人到了这时候也没有种了；只要家里能够勉强供给一些，自己有些天分，又肯用功，就是个“读书种子”；去参加那些公开的考试，考中了就有官做，至少也落个绅士。这种进展经过唐末跟五代的长期的变乱加了速度，到宋朝又加上印刷术的发达，学校多起来了，士人也多起来了，士人的地位加强，责任也加重了。这些士人多数是来

自民间的新的分子，他们多少保留着民间的生活方式和生活态度。他们一面学习和享受那些雅的，一面却还不能摆脱或蜕变那些俗的。人既然很多，大家是这样，也就不觉其寒尘；不但不觉其寒尘，还要重新估定价值，至少也得调整那旧来的标准与尺度。“雅俗共赏”似乎就是新提出的尺度或标准，这里并非打倒旧标准，只是要求那些雅士理会到或迁就些俗士的趣味，好让大家打成一片。当然，所谓“提出”和“要求”，都只是不自觉的看来是自然而然的趋势。

中唐的时期，比安史之乱还早些，禅宗的和尚就开始用口语记录大师的说教。用口语为的是求真与化俗，化俗就是争取群众。安史乱后，和尚的口语记录更其流行，于是乎有了“语录”这个名称，“语录”就成为一种著述体了。到了宋朝，道学家讲学，更广泛的留下了许多语录；他们用语录，也还是为了求真与化俗，还是为了争取群众。所谓求真的“真”，一面是如实和直接的意思。禅家认为第一义是不可说的，语言文字都不能表达那无限的可能，所以是虚妄的。然而实际上语言文学究竟是不免要用的一种“方便”，记录文字自然越近实际的、直接的说话越好。在另一面这“真”又是自然的意思，自然才亲切，才让人容易懂，也就是更能收到化俗的功效，更能获得广大的群众。道学主要的是中国的正统的思想，道学家用了语录做工具，大大的增强了这种新的文体的地位，语录就成为一种传统了。比语录体稍稍晚些，还出现了一种宋朝叫做“笔记”东西。这种作品记述有趣味的杂事，范围很宽，一方面发表作者自己的意见，所谓议论，也就是批评，这些批评往往也很有趣味。作者写这种书，只当做对客闲谈，并非一本正经，

虽然以文言为主，可是很接近说话。这也是给大家看的，看了可以当做“谈助”，增加趣味。宋朝的笔记最发达，当时盛行，流传下来的也很多。目录家将这种笔记归在“小说”项下，近代书店汇印这些笔记，更直题为“笔记小说”；中国古代所谓“小说”，原是指记述杂事的趣味作品而言的。

那里我们得特别提到唐朝的“传奇”。“传奇”据说可以见出作者的“史才、诗、笔、议论”，是唐朝士子在投考进士以前用来送给一些大人先生看，介绍自己，求他们给自己宣传的。其中不外乎灵怪、艳情、剑侠三类故事，显然是以供给“谈助”，引起趣味为主。无论照传统的意念，或现代的意念，这些“传奇”无疑的是小说，一方面也和笔记的写作态度有相类之处。照陈寅恪先生的意见，这种“传奇”大概起于民间，文士是仿作，文字里口语化的地方。陈先生并且说唐朝的古文运动就是从这儿开始。他指出古文运动的领导者韩愈的《毛颖传》，正是仿“传奇”而作。我们看韩愈的“气盛言宜”的理和他的参差错落的文句，也正是多多少少在口语化。他的门下的“好难”、“好易”两派，似乎原来也都是在试验如何口语化。可是“好难”的一派过分强调了自己，过分想出奇制胜，不管一般人能够了解欣赏与否，终于被人看做“诡”和“怪”而失败，于是宋朝的欧阳修继承了“好易”的一派的努力而奠定了古文的基础。——以上说的种种，都是安史乱后几百年间自然的趋势，就是那雅俗共赏的趋势。

宋朝不但古文走上了“雅俗共赏”的路，诗也走向这条路。胡适之先生说宋诗的好处就在“做诗如说话”，一语破的指出了这条路。自然，这条路上还有许多曲折，但是就像不好

懂的黄山谷，他也提出了“以俗为雅”的主张，并且点化了许多俗语成为诗名。实践上“以俗为雅”，并不从他开始，梅圣俞、苏东坡都是好手，而苏东坡更胜。据记载梅和苏都说过“以俗为雅”这句话，可是不大靠得住；黄山谷却在《再次杨明叔韵》一诗的“引”里郑重的得出“以俗为雅，以故为新”，说是“举一纲而张万目”。他将“以俗为雅”放在第一，因为这实在可以说是宋诗的一般作风，也正是“雅俗共赏”的路。但是加上“以故为新”，路就曲折起来，那是雅人自赏，黄山谷所以终于不好懂了。不过黄山谷虽然不好懂，宋诗却终于回到了“做诗如说话”的路，这“如说话”，的确是条大路。

雅化的诗还不得不回向俗化，刚刚来自民间的词，在当时不用说自然是“雅俗共赏”的。别瞧黄山谷的有些诗不好懂，他的一些小词可够俗的，柳耆卿更是个通俗的词人。词后来虽然渐渐雅化或文人化，可是始终不能雅到诗的地位，它怎么着也只是“诗馀”。词变为曲，不是在文人手里变，是在民间变的；曲又变得比词俗，虽然也经过雅化或文人化，可是还雅不到词的地位，它只是“词馀”。一方面从晚唐和尚的俗讲演变出来的宋朝的“说话”就是说书，乃至后来的平话以及章回小说，还有宋朝的杂剧和诸宫等等转变成功的元朝的杂剧和戏文，乃至后来的传奇，以及皮簧戏，更多半是些“不登大雅”的“俗文学”，这些除元杂剧和后来的传奇也算是“词馀”以外，在过去的文学传统里简直没有地位；也就是说这些小说和戏剧在过去的文学传统里多半没有地位，有些有点地位，也不是正经地位。可是虽然俗，大体上却“俗不伤雅”，虽然没有什么地位，却总是“雅俗共赏”的玩艺儿。

“雅俗共赏”是以雅为主的，从宋人的“以俗为雅”以及常语的“俗不伤雅”，更可见出这种宾主之分。超初成群俗士蜂拥而上，固然逼得原来的雅士不得不理会到甚至迁就着他们的趣味，可是这些俗士需要摆脱的更多。他们在学习，在享受，也在蜕变，这样渐渐适应那雅化的传统，于是乎新旧打成一片，传统多多少少变了质继续去。前面说过的文体和诗风的种种改变，就是新旧双方调整的过程，结果迁就的渐渐不觉其为迁就，学习的也渐渐习惯成了自然，传统的确稍稍变了质，但是还是文言或雅言为主，就算跟民众近了一些，近得也不太多。

至于词曲，算是新起于俗间，实在以音乐为重，文辞原是无关轻重的；“雅俗共赏”，正是那音乐的作用。后来雅士们也曾分别将那些文辞雅化，但是因为音乐性太重，使他们不能完成那种雅化，所以词曲终于不能达到诗的地位。而曲一直配合着音乐，雅化更难，地位也就更低，还低于词一等。可是词曲到了雅化的时期，那“共赏”的人却就雅多而俗少了。真正“雅俗共赏”的是唐、五代、北宋的词，元朝的散曲和杂剧，还有平话和章回小说以及皮簧戏等。皮簧戏也是音乐为主，大家直到现在都还有哼着那些粗俗的戏词，所以雅化难以下手，虽然一二十年来这雅化也已经试着在开始。平话和章回小说，传统里本来没有，雅化没有合式的榜样，进行就不易。《三国演义》虽然用了文言，却是俗化的文言，接近口语的文言，后来的《水浒》、《西游记》、《红楼梦》等就都用白话了。不能完全雅化的作品在雅化的传统里不能有地位，至少不能有正经的地位。雅化程度的深浅，决定这种地位的高低或有没有，一方

面也决定“雅俗共赏”的范围的小和大——雅化越深，“共赏”的人越少，越浅也就越多。所谓多少，主要的是俗人，是小市民和受教育的农家子弟。在传统里没有地位或只有低地位的作品，只算是玩艺儿；然而这些才接近民众，接近民众却还能教“雅俗共赏”，雅和俗究竟有共通的地方，不是不相理会的两橛了。

单就玩艺儿而论，“雅俗共赏”虽然是以雅化的标准为主，“共赏”者却以俗人为主。固然，这在雅方得降低一些，在俗方也得提高一些，要“俗不伤雅”才成；雅方看来太俗，以至于“俗不可耐”的，是不能“共赏”的。但是在什么条件之下才会让俗人所“赏”的，雅人也能来“共赏”呢？我们想起了“有目共赏”这句话。孟子说过“不知子都之姣者，无目者也”，“有目”是反过来说，“共赏”还是陶诗“共欣赏”的意思。子都的美貌，有眼睛的都容易辨别，自然也就能“共赏”。孟子接着说：“口之于味也，有同嗜焉；耳之于声也，有同听焉；目之于色也，有同美焉。”这说的是人之常情，也就是所谓人情不相远。但是这不相远似乎只限于一些具体的、常识的、现实的事物和趣味。譬如北平罢，故宫和颐和园，包括建筑，风景和陈列的工艺品，似乎是“雅俗共赏”的，天桥在雅人的眼中似乎就有些太俗了。说到文章，俗人所能“赏”的也只是常识的，现实的。后汉的王充出身是俗人，他多多少少代表俗人说话，反对难懂而不切实用的辞赋，却赞美公文能手。公文这东西关系雅俗的现实利益，始终是不曾完全雅化了的。再说后来的小说和戏剧，有的雅人说《西厢记》诲淫，《水浒传》诲盗，这是“高论”。实际上这一部戏剧和这一部小说都

是“雅俗共赏”的作品。《西厢记》无视了传统的礼教，《水浒传》无视了传统的忠德，然而“男女”是“人之大欲”之一，“官逼民反”，也是人之常情，梁山泊的英雄正是被压迫的人民所想望的。俗人固然同情这些，一部分的雅人，跟俗人相距还不太远的，也未尝不高兴这两部书说出了他们想说而不敢说的。这可以说是一种快感，一种趣味，可并不是低级趣味；这是有关系的，也未尝不是有节制的。“诲盗”“诲盗”只是代表统治者的利益的说话。

十九世纪二十世纪之交是个新时代，新时代给我们带来了新文化，产生了我们的知识阶级。这知识阶级跟从前的读书人不大一样，包括了更多的从民间来的分子，他们渐渐跟统治者拆伙而走向民间。于是乎有了白话正宗的新文学，词曲和小说戏剧都有了正经的地位。还有种种欧化的新艺术。这种文学和艺术却并不能让小市民来“共赏”，不用说农工大众。于是乎有人指出这是新绅士也就是新雅人的欧化，不管一般人能够了解欣赏与否。他们提倡“大众语”运动。但是时机还没有成熟，结果不显著。抗战以来又有“通俗化”运动，这个运动并已经在开始转向大众化。“通俗化”还分别雅俗，还是“雅俗共赏”的路，大众化却更进一步要达到那没有雅俗之分，只有“共赏”的局面，这大概也会是所谓由量变到质变罢。

《观察》。

论百读不厌

前些日子参加了一个讨论会，讨论赵树理先生的《李有才板话》。一位青年提出了一件事实：他读了这本书觉得好，可是不想重读一遍。大家费了一些时候讨论这件事实。有人表示意见，说不想重读一遍，未必减少这本书的好，未必减少它的价值。但是时间匆促，大家没有达到明确的结论。一方面似乎大家也都没有重读过这本书，并且似乎从没有想到重读它。然而问题不但关于这一本书，而是关于一切文艺作品。为什么一些作品有人“百读不厌”，另一些却有人不想读第二遍呢？是作品的不同吗？是读的人不同吗？如果是作品不同，“百读不厌”是不是作品评价的一个标准呢？这些都值得我们思索一番。

苏东坡有《送章惇秀才失解西归》诗，开头两句是：

旧书不厌百回读，
熟读深思子自知。

“百读不厌”这个成语就出在这里。“旧书”指的是经典，所以要“熟读深思”。《三国志·魏志·王肃传·注》：

人有从（董遇）学者，遇不肯教，而云“必当先读百遍”，

言"读书百遍而意自见"。

经典文字简智，意思深长，要多读，熟读，仔细玩味，才能了解和体会。所谓"意自见"，"子自知"，着重自然而然，这是不能着急的。这诗句原是安慰和勉励那考试失败的章惇秀才的话，劝他回家再去安心读书，说"旧书"不嫌多读，越读越玩味越有意思。固然经典值得"百回读"，但是这里着重的还在那读书的人。简化成"百读不厌"这个成语，却就着重在读的书或作品了。这成语常跟另一成语"爱不释手"配合着，在读的时候"爱不释手"，读过了以后"百读不厌"。这是一种赞词和评语，传统上确乎一个评价的标准。当然，"百读"只是"重读""多读""屡读"的意思，并不一定一遍接着一遍的读下去。

经典给人知识，教给人怎样做人，其中有许多语言的，历史的、修养的课题，有许多注解，此外还有许多相关的考证，读上百遍，也未必能够处处贯通，教人多读是有道理的。但是后来所谓"百读不厌"，往往不指经典而指一些诗，一些文，以及一些小说；这些作品读起来津津有味，重读，屡读也不腻味，所以说"不厌"；"不厌"不但是"不讨厌"，并且是"不厌倦"。诗文和小说都是文艺作品，这里面也有一些语言的和历史的课题，诗文也有些注解和考证；小说方面呢，却直到近代才有人注意这些课题，于是也有了种种考证。但是过去一般读者只注意诗文的注解，不大留心那些课题，对于小说更其如此。他们集中在本文的吟诵或流览上，这些人吟诵诗文是为了欣赏，甚至于只为了消遣，流览或阅读小说更只是为了消遣，

他们要求的是趣味，是快感。这跟诵读经典不一样。诵读经典是为了知识，为了教训，得认真，严肃，正襟危坐的读，不像读诗文和小说可以马马虎虎的，随随便便的，在床上，在火车轮船上都成。这么着可还能够教人“百读不厌”，那些诗文和小说到底是靠了什么呢?

在笔者看来，诗文主要是靠了声调，小说主要是靠了情节。过去一般读者大概都会吟诵，他们吟诵诗文，从那吟诵的声调或吟诵的音乐得到趣味或快感，意义的关系很少；只要懂得字面儿，全篇的意义弄不清楚也不要紧的。梁启超先生说过李义山的一些诗，虽然不懂得究竟是什么意思，可是读起来还是很有趣味（大意）。这种趣味大概一部分在那些字面儿的影像上，一部分就在那七言律诗的音乐上。字面儿的影像引起人们奇丽的感觉；这种影像所表现的往往是珍奇，华丽的景物，平常人不容易接触到的，所谓“七宝楼台”之类。民间文艺里常常见到的“牙床”等等，也正是这种作用。民间流行的小调以音乐为主，而不注重词句，欣赏也偏重在音乐上，跟吟诵诗文也正相同。感觉的享受似乎是直接的，本能的，即使是字面儿的影像所引起的感觉，也还多少有这种情形，至于小调和吟诵，更显然直接诉诸听觉，难怪容易唤起普遍的趣味和快感。至于意义的欣赏，得靠综合诸感觉的想像力，这个得有长期的教养才成。然而就像教养很深的梁启超先生，有时也还让感觉领着走，足见感觉的力量之大。

小说的“百读不厌”，主要的是靠了故事或情节。人们在儿童时代就爱听故事，尤其爱奇怪的故事。成人也还是爱故事，不过那情节得复杂些。这些故事大概总是神仙、武侠、才

子、佳人，经过种种悲欢离合，而以大团圆终场。悲欢离合总得不同寻常，那大团圆才足奇。小说本来起于民间，起于农民和小市民之间。在封建社会里，农民和小市民是受着重重压迫的，他们没有多少自由，却有做白日梦的自由。他们寄托他们的希望于超现实的神仙，神仙化的武侠，以及望之若神仙的上层的社会的才子佳人；他们希望有朝一日自己会变成了这样的人物。这自然是不能实现的奇迹，可是能够给他们安慰、趣味和快感。他们要大团圆，正因为他们一辈子是难得大团圆的，奇情也正是常情啊。他们同情故事中的人物，"设身处地"的"替古人担忧"，这也因为事奇人奇的原故。过去的小说似乎始终没有完全移交到士大夫的手里。士大夫读小说，只是看闲书，就是作小说，也只是游戏文章，总而言之，消遣而已。他们得化装为小市民来欣赏，来写作；在他们看，小说奇于事实，只是一种玩艺儿，所以不能认真、严肃，只是消遣而已。

封建社会渐渐垮了，"五四"时代出现了个人，出现了自我，同时成立了新文学。新文学提高了文学的地位；文学也给人知识，也教给人怎样做人，不是做别人的，而是做自己的人。可是这时候写作新文学和阅读新文学的，只是那变了质的下降的士和那变了质的的上升的农民和小市民混合成的知识阶级，别的人是不愿来或不能来参加的。而新文学跟过去的诗文和小说不同之处，就在它是认真的负着使命。早期的反封建也罢，后来的反帝国主义也罢，写实的也罢，浪漫的和感伤的也罢，文学作品总是一本正经的在表现着并且批评着生活。这么着文学扬弃了消遣的气氛，回到了严肃——古代贵族的文学如《诗经》，倒本来是严肃的。这负着严肃的使命的文学，自然不

再注重“传奇”，不再注重趣味和快感，读起来也得正襟危坐，跟读经典差不多，不能再那么马马虎虎，随随便便的。但是究竟是形象化的，诉诸情感的，跟经典以冰冷的抽象的理智的教训为主不同，又是现代的白话，没有那些语言的和历史的问题，所以还能够吸引许多读者自动去读。不过教人“百读不厌”甚至教人想去重读一遍的作品，的确是很少了。

新诗或白话诗，和白话文，都脱离了那多多少少带着人工的、音乐的声调，而用着接近说话的声调。喜欢古诗、律诗和骈文、古文的失望了，他们尤其反对这不能吟诵的白话新诗；因为诗出于歌，一直不曾跟音乐完全分家，他们是不愿扬弃这个传统的。然而诗终于转到意义中心的阶段了。古代的音乐是一种说话，所谓“乐语”，后来的音乐独立发展，变成“好听”为主了。现在的诗既负上自觉的使命，它得说出人人心中所欲言而不能言的，自然就不注重音乐而注重意义了。——一方面音乐大概也在渐渐注重意义，回到说话罢？——字面儿的影像还是用得着，不过一般的看起来，影像本身，不论是鲜明的，朦胧的，可以独立的诉诸感觉的，是不够吸引人了；影像如果必需得用，就要配合全诗的各部分完成那中心的意义，说出那要说的话。在这动乱时代，人们着急要说话，因为要说的话实在太多。小说也不注重故事或情节了，它的使命比诗更见分明。它可以不靠描写，只靠对话，说出所要说的，这里面神仙、武侠、才子、佳人，都不大出现了。偶然出现，也得打扮成平常人；是的，这时代的小说的人物，主要的是些平常人了，这是平民世纪啊。至于文，长篇议论发展了工具性，让人们更如意的也更精密的说出他们的话，但是这已经成为诉诸理

性的了。诉诸情感的是那发展在后的小品散文，就是那标榜“生活的艺术”，抒写“身边琐事”的。这倒是回到趣味中心，企图着教人“百读不厌”的，确乎也风行过一时。然而时代太紧张了，不容许人们那么悠闲；大家嫌小品文近乎所谓“软性”，丢下了它去找那“硬性”的东西。

文艺作品的读者变了质了，作品本身也变了质了，意义和使命压下了趣味，认识和行动压下了快感。这也许就是所谓“硬”的解释。“硬性”的作品得一本正经的读，自然就不容易让人“爱不释手”，“百读不厌”。于是“百读不厌”就不成其为评价的标准了，至少不成其为主要的标准了。但是文艺是欣赏的对象，它究竟是形象化的，诉诸情感的，怎么“硬”也不能“硬”到和论文或公式一样。诗虽然不必再讲那带几分机械性的声调，却不能不讲节奏，说话不也有轻重高低快慢吗？节奏合式，才能集中，才能够高度集中。文也有文的节奏，配合着意义使意义集中。小说是不注重故事或情节了，但也总得有些契机来表现生活和批评它；这些契机得费心思去选择和配合，才能够将那要说的话，要传达的意义，完整的说出来，传达出来。集中了的完整了的意义，才见出情感，才让人乐意接受，“欣赏”就是“乐意接受”的意思。能够这样让人欣赏的作品是好的，是否“百读不厌”，可以不论。在这种情形之下，笔者同意：《李有才板话》即使没有人想重读一遍，也不减少它的价值，它的好。

但是在我们的现代文艺里，让人“百读不厌”的作品也有的。例如鲁迅先生的《阿Q正传》，茅盾先生的《幻灭》、《动摇》、《追求》三部曲，笔者都读过不止一回，想来读过不止一

回的人该不少罢。在笔者本人，大概是《阿Q正传》里的幽默和三部曲里的几个女性吸引住了我。这几个作品的好已经定论，它们的意义和使命大家也都熟悉，这里说的只是它们让笔者“百读不厌”的因素。《阿Q正传》主要的作用不在幽默，那三部曲的主要作用也不在铸造几个女性，但是这些却可能产生让人“百读不厌”的趣味。这种趣味虽然不是必要的，却也可以增加作品的力量。不过这里的幽默决不是油滑的，无聊的，也决不是为幽默而幽默，而女性也决不就是色情，这个界限是得弄清楚的。抗战期中，文艺作品尤其是小说的读众大大的增加了。增加的多半是小市民的读者，他们要求消遣，要求趣味和快感。扩大了读众，有着这样的要求也是很自然的。长篇小说的流行就是这个要求的反应，因为篇幅长，故事就长，情形就多，趣味也就丰富了。这可以促进长篇小说的发展，倒是很好的。可是有些作者却因为这样的要求，忘记了自己的边界，放纵到色情上，以及粗劣的笑料上，去吸引读众，这只是迎合低级趣味，而读者贪读这一类低级的软性的作品，也只是沉溺，说不上“百读不厌”。“百读不厌”究竟是个赞词或评语，虽然以趣味为主，总要是纯正的趣味才说得上的。

《文讯》月刊。

论逼真与如画

——关于传统的对于自然和艺术的态度的一个考察

“逼真”与“如画”这两个常见的批评用语，给人一种矛盾感。“逼真”是近乎真，就是像真的。“如画”是像画，像画的。这两个语都是价值的批评，都说是“好”。那么，到底是真的好呢？还是画的好呢？更教人迷糊的，像清朝大画家王鉴说的：

人见佳山水，辄曰“如画”，见善丹青，辄曰“逼真”。（《染香庵跋画》）

丹青就是画。那么，到底是“如画”好呢？还是“逼真”好呢？照历来的用例，似乎两个都好，两个都好而不冲突，怎么会的呢？这两个语出现在我们的中古时代，沿用得很久，也很广，表现着这个民族对于自然和艺术的重要的态度。直到白话文通行之后，我们有了完备的成套的批评用语，这两个语才少见了，但是有时还用得着，有时也翻成白话用着。

这里得先看看这两个语的历史。照一般的秩序，总是先有

“真”，后才有“画”，所以我们可以顺理成章的说“逼真与如画”——将“逼真”排在“如画”的前头。然而事实上似乎后汉就有了“如画”这个语，“逼真”却大概到南北朝才见。这两个先后的时代，限制着“画”和“真”两个词的意义，也就限制着这两个语的意义；不过这种用语的意义是会跟着时代改变的。《后汉书·马援传》里说他：

为人明须发，眉目如画。

唐朝李贤注引后汉的《东观记》说：

援长七尺五寸，色理发肤眉目容貌如画。

可见“如画”这个语后汉已经有了，南朝范晔作《后汉书·马援传》，大概就根据这类记载；他沿用“如画”这个形容语，没有加字，似乎直到南朝这个语的意义还没有什么改变。但是“如画”到底是什么意义呢？

我们知道直到唐初，中国画是以故事和人物为主的，《东观记》里的“如画”，显然指的是这种人物画。早期的人物画由于工具的简单和幼稚，只能做到形状匀称与线条分明的地步，看武梁祠的画像就可以知道。画得匀称分明是画得好；人的“色理发肤眉目容貌如画”，是相貌生得匀称分明，也就是生得好。但是色理发肤似乎只能说分明，不能说匀称，范晔改为“明须发，眉目如画”，是很有道理的。匀称分明是常识的

评价标准，也可以说是自明的标准，到后来就成了古典的标准。类书里还举出三国时代诸葛亮的《黄陵庙记》，其中叙到“乃见江左大山壁立，林麓峰峦如画”，上文还有“睹江山之胜”的话。清朝严可均编辑的《全三国文》里说“此文疑依托”，大概是从文体或作风上看。笔者也觉得这篇记是后人所作。“江山之胜”这个意念到东晋才逐渐发展，三国时代是不会有的；而文体或作风又不像。文中“如画”一语，承接着“江山之胜”，已经是变义，下文再论。

“如画”是像画，原义只是像画的局部的线条或形体，可并不说像一个画面；因为早期的画还只以个体为主，作画的人对于整个的画面还没有清楚的意念。这个意念似乎到南北朝才清楚的出现。南齐谢赫举出画的六法，第五是“经营布置”，正是意识到整个画面的存在的证据。就在这个时代，有了“逼真”这个语，“逼真”是指的整个形状。如《水经注·沔水篇》说：

上粉县……堵水之旁……有白马山，山石似马，望之逼真。

这里“逼真”是说像真的白马一般。但是山石像真的白马又有什么好呢？这就牵连到这个“真”字的意义了。这个“真”固然指实物，可是一方面也是《老子》、《庄子》里说的那个“真”，就是自然，另一方面又包含谢赫的六法的第一项“气韵生动”的意思惟其“气韵生动”，才能自然，才是活的不是死

的。死的山石像活的白马，有生气，有生意，所以好。“逼真”等于俗语说的“活脱”或“活像”，不但像是真的，并且活像是真的。如果这些话不错，“逼真”这个意念主要的还是跟着画法的发展来的。这时候画法已经从匀称分明进步到模仿整个儿实物了。六法第二“骨法用笔”似乎是指的匀称分明，第五“经营布置”是进一步的匀称分明。第三“应物象形”，第四“随类博彩”，第六“传模移写”，大概都在说出如何模仿实物或自然；最重要的当然是“气韵生动”，所以放在第一。“逼真”也就是近于自然，像画一般的模仿着自然，多多少少是写实的。

唐朝张怀瓘的《书断》里说：

太宗……尤善临古帖，殆于逼真。

这是说唐太宗模仿古人的书法，差不多活像，活像那些古人。不过这似乎不是模仿自然。但是书法是人物的一种表现，模仿书法也就是模仿人物；而模仿人物，如前所论，也还是模仿自然。再说我国书画同源，基本的技术都在乎“用笔”，书法模仿书法，跟画的模仿自然也有相通的地方。不过从模仿书法到模仿自然，究竟得拐上个弯儿。老是拐弯儿就不免只看见那作品而忘掉了那整个儿的人，于是乎“貌同心异”，模仿就成了死板板的描头画角了。书法不免如此，画也不免如此，这就不成其为自然。郭绍虞先生曾经指出道家的自然有“神化”和“神遇”两种境界。而“气韵生动”的“气韵”，似乎原是音乐

的术语借来论画的，这整个语一方面也接受了“神化”和“神遇”的意念，综合起来具体的说出，所以作为基本原则，排在六法的首位。但是模仿成了机械化，这个基本原则显然被忽视。为了强调它，唐朝人就重新提出那“神”的意念，这说是复古也未尝不可。于是张怀瓘开始将书家分为“神品”“妙品”“能品”，朱景元又用来论画，并加上“逸品”。这神、妙、能、逸四品，后来成了艺术批评的通用标准，也是一种古典的标准。但是神、妙、逸三品都出于道家的思想。都出于玄心和达观，不出于常讷，只有能品才是常识的标准。

重神当然就不重形，模仿不妨“貌异心同”；但是这只是就间接模仿自然而论。模仿别人的书画诗文，都是间接模仿自然；也可以说是艺术模仿艺术。直接模仿自然，如“山石似马”，可以说是自然模仿自然，就还得“逼真”才成。韩愈的《春雪间早梅》诗说：

那是俱疑似，
须知两逼真！

春雪活像早梅，早梅活像春雪，也是自然模仿自然，不过也是像画一般模仿自然。至于韩偓的诗：

纵有才难咏，
宁无画逼真！

说是虽然诗才薄弱，形容不出，难道不能画得活像！这指的是女子的美貌，又回到了人物画，可以说是艺术模仿自然。这也是直接模仿自然，要求“逼真”，跟“山石似马”那例子一样。

到了宋朝，苏轼才直截了当的否定了“形似”，他《书鄢陵王主簿所画折枝》的诗里说：

论画以形似，
见与儿童邻。……
边鸾雀写生，
赵昌花传神。……

“写生”是“气韵生动”的注脚。后来董逌的《广川画跋》里更提出“生意”这个意念。他说：

世之评画者曰，妙于生意，能不失真如此矣。至是为能尽其技，尝问如何是当处生意？曰，殆谓自然。问自然，则曰能不异真者斯得之矣。且观天地生物，特一气运化尔，其功用秘移，与物有宜，莫知为之者。故能成于自然。今画者信妙矣，方且晕形布色，求物比之，似而效之，序以成者，皆人力之后失也，岂能以合于自然者哉！

“生意”是真，是自然，是“一气运化”。“晕形布色”，比物求似，只是人工，不合自然。他也在否定“形似”，一面强调那气化或神化的“生意”。这些都见出道家“得意忘言”以及禅

家“参活句”的影响。不求“形似”，当然就无所谓“逼真”；因为“真”既没有定形，逼近与否是很难说的。我们可以说“神似”，也就是“传神”，却和“逼真”有虚实之分。不过就画论画，人物、花鸟、草虫，到底以形为本，常识上还只要求这些画“逼真”。跟苏轼差不多同时的晁以道的诗说得好：

画写物外形，
要于形不改。

就是这种意思。但是山水画另当别论。

东晋以来士大夫渐渐知道欣赏山水，这也就是风景，也就是“江山之胜”。但是在画里山水还只是人物的背景，《世说新语》记顾恺之画谢鲲在岩石里，就是一个例证。那时却有个宗炳，将自己游历过的山水，画在墙壁上，“卧以游之”。这是山水画独立的开始，但是这种画无疑的多多少少还是写实。到了唐朝，山水画长足的发展，北派还走着近乎写实的路，南派的王维开创了文人画，却走上了象征的路。苏轼说他“诗中有画，画中有诗”，文人画的特色就在“画中有诗”。因为要“有诗”，有时就出了常识常理之外。张彦远说“王维画物多不问四时，如画花，往往以桃杏芙蓉莲花同画一景”。宋朝沈括《梦溪笔谈》也说他家藏得有王氏的“《袁安卧雪图》，有雪中芭蕉”。但是沈氏却说：

此乃得心应手，意到便成，故造理入神，迥得天意。此难

可与俗之论也。

这里提到了“神”、“天”就是自然，而“俗人”是对照着“文人”说的。沈氏在上文还说“书画之妙，当以神会”，“神会”可以说是象征化。桃杏芙蓉莲花虽然不同时，放在同一个画面上，线条、形体、颜色却有一种特别的和谐，雪中芭蕉也如此。这种和谐就是诗。桃杏芙蓉莲花等只当作线条、形体，颜色用着，只当作象征着，所以就可以“不问四时”。这也可以说是装饰化，图案化，程式化。但是最容易程式化的最能够代表文人化的是山水画，苏轼的评语，正指王维的山水画而言。

桃杏芙蓉莲花等等是个别的实物，形状和性质各自分明，“同画一景”，俗人或常人用常识的标准来看，马上觉得时令的矛盾，至于那矛盾里的和谐，原是在常识以外的，所以容易引起争辩。山水，文人欣赏的山水，却是一种境界，来点儿写实固然不妨，可是似乎更宜于象征化。山水里的草木鸟兽人物，都吸收在山水里，或者说和山水合为一气；兽与人简直可以没有，如元朝倪瓒的山水画，就常不画人，据说如此更高远，更虚静，更自然。这种境界是画，也是诗，画出来写出来是的，不画出来不写出来也是的。这当然说不上“像”，更说不上“活像”或“逼真”了。“如画”倒可以解作像这种山水画。但是唐人所谓“如画”，还带有写实的意味，例如李商隐的诗：

茂苑城如画，

阊门瓦欲流。

皮日休的诗：

> 楼台如画倚霜空。

虽然所谓"如画"指的是整个画面，却似乎还是北派的山水画。上文《黄陵庙记》里的"如画"，也只是这个意思。到了宋朝，如林逋的诗：

> 白公睡阁幽如画。

这个"幽"就全然是境界，像的当然是南派的画了。"如画"可以说是属于自然模仿艺术一类。

上文引过王鉴的话，"人见佳山水，辄曰'如画'"，这"如画"是说像南派的画。他又说"见善丹青，辄曰'逼真'"，这丹青却该是人物、花鸟、草虫，不是山水画。王鉴没有弄清楚这个分别，觉得这两个语在字面上是矛盾的，要解决这个矛盾，他接着说：

> 则知形影无定法，真假无滞趣，惟在妙悟人得之；不尔，虽工未为上乘也。

形影无定，真假不拘，求"形似"也成，不求"形似"也成，只要妙悟，就能够恰到好处。但是"虽工未为上乘"，"形似"到底不够好。但这些话并不曾解决了他想像中的矛盾，反而越

说越糊涂。照“真假无滞趣”那句话，似乎画是假的；可是既然不拘真假，假而合于自然，也未尝不可以说是真的。其实他所谓假，只是我们说的境界，与实物相对的境界，照我们看，境界固然与实物不同，却也不能说是假的。同是清朝大画家的王时敏在一处画跋里说过：

石谷所作雪卷，寒林积素，江村寥落，一一皆如真境，宛然辋川笔法。

辋川指的王维，“如真境”是说像自然的境界，所谓“得心应手，意到便成”，“莫知为之者”。自然的境界尽管与实物不同，却还不妨是真的。

“逼真”与“如画”这两个语借用到文学批评上，意义又有些变化。这因为文学不同于实物，也不同于书法的点画，也不同于画法的“用笔”“象形”“傅彩”。文学以文字为媒介，文字表示意义，意义构成想像；想像里有人物，花鸟，草虫，及其他，也有山水——有实物，也有境界。但是这种实物只是想像中的实物；至于境界，原只存在于想像中，倒是只此一家，所以“诗中有画，画中有诗”。向来评论诗文以及小说戏曲，常说“神态逼真”，“情景逼真”，指的是描写或描画。写神态写情景写得活像，并非诉诸直接的感觉，跟“山石似马，望之逼真”以及“宁无画逼真”的直接诉诸视觉不一样，这是诉诸想像中的视觉的。宋朝梅尧臣说过“状难写之景，如在目前”，“如”字很确；这种“逼真”只是使人如见。可是向来也

常说“口吻逼真”，写口气写得活像，是使人如闻，如闻其声。这些可以说是属于艺术模仿自然一类。向来又常说某人的诗“逼真老杜”，鞭人的文“逼真昌黎”，这是说在语汇，句法，声调，用意上，都活像，也就是在作风与作意上都活像，活像在默读或朗诵两家的作品，或全篇，或断句。这儿说是“神似老杜”“神似昌黎”也成，想像中的活像本来是可实可虚两面儿的。这是属于艺术模仿艺术一类。文学里的，不论模仿的是自然或艺术，都和书画不相同；倒可以比建筑，经验是材料，想像是模仿的图样。

向来批评文学作品，还常说“神态如画”，“情景如画”，“口吻如画”，也指描写而言。上文“如画”的例句，都属于自然模仿艺术一类。这儿是说“写神态如画”，“写情景如画”，“写口吻如画”，可以说是属于艺术模仿自然一类。在这里“如画”的意义却简直和“逼真”一样，想像的“逼真”和想像的“如画”在想像里合而为一了。这种“逼真”与“如画”都只是分明、具体、可感觉的意思，正是常识对于自然和艺术所要求的。可是说“景物如画”或“写景物如画”，却是例外。这儿“如画”的“画”，可以是北派山水，可以是南派山水，得看所评的诗文而定；若是北派，“如画”就只是匀称分明，若是南派，就是那诗的境界，都与“逼真”不能合一。不过传统的诗文里写景的地方并不很多，小说戏剧里尤其如此，写景而有境界的更少．因此王维的“诗中有画”才见得难能可贵，模仿起来不容易。他创始的“画中有诗”的文人画，却比那“诗中有画”的诗直接些，具体些，模仿的人很多，多到成为所谓

南派。我们感到“如画”与“逼真”两个语好像矛盾，就由于这一派文人画的影响。不过这两个语原来既然都只是常识的评价标准，后来意义虽有改变，而除了“如画”在作为一种境界解释的时候变为玄心妙赏以外，也都还是赏识的标准。这就可见我们的传统的对于自然和艺术的态度，一般的还是以常识为体，雅俗共赏为用的。那些“难可与俗人论”的，恐怕到底不是天下之达道罢。

天津《民国日报》文艺副刊。

论书生的酸气

读书人又称书生。这固然是个可以骄傲的名字，如说“一介书生”，“书生本色”，都含有清高的意味。但是正因为清高，和现实脱了节，所以书生也是嘲讽的对象。人们常说“书呆子”、“迂夫子”、“腐儒”、“学究”等，都是嘲讽书生的。“呆”是不明利害，“迂”是绕大弯儿，“腐”是顽固守旧，“学究”是指一孔之见。总之，都是知古不知今，知书不知人，食而不化的读死书或死读书，所以在现实生活里老是吃亏、误事、闹笑语。总之，书生的被嘲笑是在他们对于书的过分的执着上；过分的执着书，书就成了话柄了。

但是还有“寒酸”一个话语，也是形容书生的。“寒”是“寒素”，对“膏粱”而言，是魏晋南北朝分别门第的用语。“寒门”或“寒人”并不限于书生，武人也在里头；“寒士”才指书生。这“寒”指生活情形，指家世出身，并不关涉到书；单这个字也不含嘲讽的意味。加上“酸”字成为连语，就不同了，好像一副可怜相活在眼前似的。“寒酸”似乎原作“酸寒”。韩愈《荐士》诗，“酸寒溧阳尉”，指的是孟郊；后来说“郊寒岛瘦”孟郊和贾岛都是失意的人，作的也是失意诗。“寒”和“瘦”映衬起来，够可怜相的，但是韩愈说“酸寒”似乎“酸”比“寒”重。可怜别人说“酸寒”，可怜自己也说

"酸寒"，所以苏轼有"故人留饮慰酸寒"的诗句。陆游有"书生老瘦转酸寒"的诗句。"老瘦"固然可怜相，感激"故人留饮"也不免有点儿。范成大说"酸"是"书生气味"，但是他要"洗尽书生气味酸"，那大概是所谓"大丈夫不受人怜"罢？

为什么"酸"是"书生气味"呢？怎么样才是"酸"呢？话柄似乎还是在书上。我想这个"酸"原是指读书的声调的。晋以来的清谈很注重说话的声调和读书的声调。说话注重音调和辞气，以朗畅为好。读书注重声调，从《世说新语·文学》篇所记殷仲堪的话可见；他说，"三日不读《道德经》，便觉舌本闲强"，说到舌头，可见注重发音，注重发音也就是注重声调。《任诞》篇又记王孝伯说"名士不必须奇才，但使常得无事，痛饮酒，熟读《离骚》，便可称名士"。这"熟读《离骚》"该也是高声朗诵，更可见当时风气。《豪爽》篇记"王司州"(胡之）在谢公（安）坐，咏《离骚》、《九歌》'入人言兮出不辞，乘回风兮载云旗'，语人云，'当尔时，觉一坐无人。'"正是这种名士气的好例。读古人的书注重声调，读自己的诗自然更注重声调。《文学篇》记着袁宏的故事：

> 袁虎（宏小名虎）少贫，尝为人佣载运租。谢镇西经船行，其夜清风朗月，闻江渚间估客船上有咏诗声，甚有情致，所诵五言，又其所未尝闻，叹美不能已。即遣委曲讯问，乃是袁自咏其所作咏史诗。因此相要，大相赏得。

从此袁宏名誉大盛，可见朗诵关系之大。此外《世说新语》里记着"吟啸"，"啸咏"，"讽咏"，"讽诵"的还很多，大概也都

是在朗诵古人的或自己的作品罢。

这里最可注意的是所谓“洛下书生咏”或简称“洛生咏”。《晋书·谢安传》说：

安本能为洛下书生咏。有鼻疾，故其音浊。名流爱其咏而弗能及，或手掩鼻以效之。

《世说新语·轻诋》篇却记着：

人问顾长康“何以不作洛生咏？”答曰，“何至作老婢声！”

刘孝标注，“洛下书生咏音重浊，故云‘老婢声’。”所谓“重浊”，似乎就是过分悲凉的意思。当时诵读的声调似乎以悲凉为主。王孝伯说“熟读《离骚》，便可称名士”，王胡之在谢安坐上咏的也是《离骚》、《九歌》，都是《楚辞》。当时诵读《楚辞》，大概还知道用楚声楚调，乐府曲调里也正有楚调，而楚声楚调向来是以悲凉为主的。当时的诵读大概受到和尚的梵诵或梵唱的影响很大，梵诵或梵唱主要的是长吟，就是所谓“咏”。《楚辞》本多长句，楚声楚调配合那长吟的梵调，相得益彰，更可以“咏”出悲凉的“情致”来。袁宠的咏史现存两首，第一首开始就是“周昌梗概臣”一句，“梗概”就是“慷慨”，“感慨”；“慷慨悲歌”也是一种“书生本色”。沈约《宋书·谢灵运传》论所举的五言诗名句，钟嵘《诗品·序》里所举的五言诗名句和名篇，差不多都是些“慷慨悲歌”。《晋书》里还有一个故事。晋朝曹摅的《感旧》诗有“富贵他人合，贫贱

亲戚离”两句。后来殷浩被废为老百姓，送他的心爱的外甥回朝，朗诵 这两句，引起了身世之感，不觉泪下。这是悲凉的朗诵的确例。但是自己若是并无真实的悲哀，只去学时髦，捏着鼻子学那悲哀的“老婢声”的“洛生咏”，那就过了分。那也就是赵宋以来所谓“酸”了。

唐朝韩愈有《八月十五夜赠张功曹》诗，开头是：

纤云四卷天无河，
清风吹空月舒波，
沙平水息声影绝，
一杯相属君当歌。

接着说：

君歌声酸辞且苦，
不能听终泪如雨。

接着就是那“酸”而“苦”的歌辞：

洞庭连天九疑高，
蛟龙出没猩鼯号。
十生九死到官所，
幽居默默如藏逃。
下床畏蛇食畏药，
海气湿蛰熏腥臊。

昨者州前捶大鼓，
嗣皇继圣登夔皋。
赦书一日行万里，
罪从大辟皆除死。
迁者追回流者还，
涤瑕荡垢朝清班。
州家申名使家抑，
坎轲只得移荆蛮。
判司卑官不堪说，
未免捶楚尘埃间。
同时辈流多上道，
天路幽险难追攀！

张功曹是张署，和韩愈同被贬到边远的南方，顺宗即位，只奉命调到近一些的江陵做个小官儿，还不得回到长安去，因此有了这一番冤苦的话。这是张署的话，也是韩愈的话。但是诗里却接着说：

君歌且休听我歌，
我歌今与君殊科。

韩愈自己的歌只有三句：

一年明月今宵多，
人生由命非由他，

有酒不饮奈明何！

他说认命算了，还是喝酒赏月罢。这种达观其实只是苦情的伪装而已。前一段“歌”虽然辞苦声酸，倒是货真价实，并无过分之处。由那“声酸”知道吟诗的确有一种悲凉的声调，而所谓“歌”其实只是讽咏，大概汉朝以来不像秦时代一样，士大夫已经不会唱歌，他们大多数是书生出身，就用讽咏或吟诵来代替唱歌，他们——尤其是失意的书生——的苦情就发泄在这种吟诵或朗诵里。

战国以来，唱歌似乎就以悲哀为主，这反映着动乱的时代。《列子·汤问》篇记秦青“抚节悲歌，声振林木，响遏行云”，又引秦青的话，说韩娥在齐国雍门地方“曼声哀哭，一里老幼悲愁垂涕相对，三日不食”，后来“曼声长歌，一里老幼，善跃抃舞，弗能自禁。”这里说韩娥虽然能唱悲哀的歌，也能唱快乐的歌，但是和秦青自己独擅悲歌的故事合看，就知道还是悲歌为主。再加上齐国杞梁殖的妻子哭倒了城的故事，就是现在还在流行的孟姜女哭倒长城的故事，悲歌更为动人，是显然的。书生吟诵，声酸辞苦，正和悲歌一脉相传。但是声酸必须辞苦，辞苦又必须情苦；若是并无苦情，只有苦辞，甚至连苦辞也没有，只有那供人酸鼻的声调，那就过了分，不但不能动人，反要遭人嘲弄了。书生往往自命不凡，得意的自然有，却只有少数，失意的可太多了。所以总是叹老嗟卑，长歌当哭，哭丧着脸一副可怜相。朱子在《楚辞辨证》里说汉人那些模仿的作品“诗意平缓，意不深切，如无所疾痛而强为呻吟者”。“无所疾痛而强为呻吟”就是所谓“无病呻吟”。后来的

叹老嗟卑也正是无症呻吟，有病呻吟是紧张的，可以得人同情，甚至叫人酸鼻；无病呻吟，病是装的，假的，呻吟也是装的，假的，假装可以酸鼻的呻吟，酸而不苦像是丑角扮戏，自然只能逗人笑了。

苏东坡有《赠诗僧道通》的诗：

> 雄豪而妙苦而腴，
> 只有琴聪与蜜殊。
> 语带烟霞从古少，
> 气含蔬笋到公无。……

查慎行注引叶梦得《石林诗话》说：

> 近世僧学诗者极多，皆无超然自得之趣，往往掇拾摹仿士大夫所残弃，又自作一种体，格律尤俗，谓之"酸馅气"。子瞻……尝语人云，"颇解'蔬笋'语否？为无'酸馅气'也。"闻者无不失笑。

东坡说道通的诗没有"蔬笋"气，也就没有"酸馅气"，和尚修苦行，吃素，没有油水，可能比书生更"寒"更"瘦"；一味反映这种生活的诗，好像酸了的菜馒头的馅儿，干酸，吃不得，闻也闻不得，东坡好像是说。苦不妨苦，只要"苦而腴"，有点儿油水，就不至于那么扑鼻酸了。这酸气的"酸"还是从"声酸"来的。而所谓"书生气味酸"该就是指的这种"酸馅气"。和尚虽苦，出家人原可"超然自得"，却要学吟诗，就染

上书生的酸气了。书生失意的固然多，可是叹老嗟卑的未必真的穷苦到他们嗟叹的那地步；倒是“常得无事”，就是“有闲”，有闲就无聊，无聊就作成他们的“无病呻吟”了。宋初西昆体的领袖杨亿讥笑杜甫是“村夫子”，大概就是嫌他叹老嗟卑的太多。但是杜甫“窃比稷与契”，嗟叹的其实是天下之大，决不止于自己的鸡虫得失。杨亿是个得意的人，未免忘其所以，才说出这样不公道的话。可是像陈师道的诗，叹老嗟卑，吟来吟去，只关一己，的确叫人腻味。这就落了套子，落了套子就不免有些“无病呻吟”，也就是有些“酸”了。

道学的兴起表示书生的地位加高，责任加重，他们更其自命不凡，自嗟自叹也更多了。就是眼光如豆的真正的“村夫子”或“三家村学究”，也要哼哼唧唧的在人面前卖弄那背得的几句死书，来嗟叹一切，好搭起自己的读书人的空架子。鲁迅先生笔下的“孔乙己”，似乎是个更破落的读书人，然而“他对人说话，总是满口之乎者也，教人半懂不懂的”。人家说他偷书，他却争辩着，“窃书不能算偷……窃书！……读书人的事，能算偷么?”“接连便是难懂的话，什么‘君子固穷’，什么‘者乎’之类，引得众人都哄笑起来。”孩子们看着他的茴香豆的碟子。

孔乙己着了慌，伸开五指将碟子罩住，弯下腰去说道，“不多了，我已经不多了。”直起身又看一看豆，自己摇头说，“不多不多！‘多乎哉？不多也。’”于是这一群孩子都在笑声里走散了。

破落到这个地步，却还只能“满口之乎者也”，和现实的人民隔得老远的，“酸”到这地步真是可笑又可怜了。“书生本色”虽然有时是可敬的，然而他的酸气总是可笑又可怜的。最足以表现这种酸气的典型，似乎是戏台上的文小生，尤其是昆曲里的文小生，那哼哼唧唧、扭扭捏捏、摇摇摆摆的调调儿，真够“酸”的！这种典型自然不免夸张些，可是许差不离儿罢。

向来说“寒酸”、“穷酸”似乎酸气老聚在失意的书生身上。得意之后，见多识广，加上“一行作吏，此事便废”，那时就会不再执着在书上，至少不至于过分的执着在书上，那“酸气味”是可以多多少少“洗”掉的。而失意的书生也并非都有酸气。他们可以看得开些，所谓达观，但是达观也不易，往往只是伪装。他们可以看远大些，“梗概而多气”是雄风豪气，不是酸气。至于近代的知识分子，让时代逼得不能读死书或死读书，因此也就不再执着那些古书。文言渐渐改了白话，吟诵用不上了；代替吟诵的是又分又合的朗诵和唱歌。最重要的是他们看清楚了自己，自己是在人民之中，不能再自命不凡了。他们虽然还有些闲，可是要“常得无事”却也不易。他们渐渐丢了那空架子，脚踏实地向前走去。早些时还不免带着感伤的气氛，自爱自怜，一把眼泪一把鼻涕的；这也算是酸气，虽然念诵的不是古书而是洋书。可是这几年时代逼得更紧了，大家只得抹干了鼻涕眼泪走上前去。这才真是“洗尽书生气味酸”了。

《世纪评论》。

论朗诵诗

战前已经有诗歌朗诵，目的在乎试验或白话诗的音节，看看新诗是否有它自己的音节，不因袭旧诗而确又和白话散文不同的音节，并且看看新诗的音节怎样才算是好。这个朗诵运动虽然提倡了多年，可是并没有展开；新诗的音节是在一般写作的诵读里试验着。试验的结果似乎是向着匀整一路走，至于怎样才算好，得一首一首诗的看，看那感情和思想跟音节是否配合得恰当，是否打成一片，不漏缝儿，这就是所谓“相体裁衣”。这种结果的获得虽然不算朗诵运动，可是得靠诵读。诵读是独自一个人默读或朗诵，或者向一些朋友朗诵。这跟朗诵运动的的朗诵不同，那朗诵或者是广播，或者是在大庭广众之中。过去的新诗有一点还跟旧诗一样，就是出发点主要的是个人，所以只可以“娱独坐”，不能够“悦众耳”，就是只能诉诸自己或一些朋友，不能诉诸群众。战前诗歌朗诵运动所以不能展开，我想根由就在这里。而抗战以来的朗诵运动，不但广大的展开，并且产生了独立的朗诵诗，转捩点也在这里。

抗战以来的朗诵运动起于迫切的实际的需要——需要宣传，需要教育广大的群众。这朗诵运动虽然以诗歌为主，却不限于诗歌，也朗诵散文和戏剧的对话；只要能够获得朗诵的效果，什么都成。假如战前的诗歌朗诵运动可以说是艺术教育，这却是政治教育。政治教育的对象不用说比艺术教育的广大得

多，所以教材也得杂样儿的；这时期的朗诵会有时还带歌唱。抗战初期的朗诵有时候也用广播，但是我们的广播事业太不发达，这种朗诵的广播，恐怕听的人太少了；所以后来就直接诉诸集会的群众。朗诵的诗歌大概一部分用民间形式写成，在旧瓶里装上新酒，一部分是抗战的新作；一方面更有人用简单的文字试作专朗诵的诗，当然也是抗战的诗，政治性的诗，于是乎有了“朗诵诗”这个名目。不过这个名目将“诗”限在“朗诵”上，并且也限在政治性上，似乎太狭窄了，一般人不愿意接受它。可是朗诵运动越来越快的发展了，诗歌朗诵越来越多了，效果也显著起来了，朗诵诗开始向公众要求它的地位。于是乎来了论争，论争的焦点是在诗的政治性上。笔者却以为焦点似乎应该放在朗诵诗的独立的地位或独占的地位；笔者以为朗诵诗应该有独立的地位，不应该有独占的地位。

笔者过去也怀疑郎诵诗，觉得看来不是诗，至少不像诗，不像我们读过的那些诗，甚至于可以说不像我们有过的那些诗。对的，朗诵诗的确不是那些诗。它看来往往只是一些抽象的道理，就是有些形象，也不够说是形象化；这只是宣传的工具，而不是本身完整的艺术品。照传统的看法，这的确不能算是诗。可是参加了几回朗诵会，听了许多朗诵，开始觉得听的诗歌跟看的诗歌确有不同之处；有时候同一首诗看起来并不觉得好，听起来却觉得很好。笔者这里想到的是艾青先生的《大堰河》(他的乳母的名字)；自己多年前看过这首诗，并没有注意它，可是在三四十年昆明西南联大的“五四”周朗诵晚会上听到闻一多先生朗诵这首诗，从他的抑扬顿挫里体会了深刻的情调，一种对于母性的不幸的人爱。会场里上千的听众也都体

会到这种情调，从当场热烈的掌声以及笔者后来跟在场的人讨论可以证实。这似乎是那晚上最精彩的节目之一。还有一个节目是新中国剧社的李先生朗诵庄涌先生《我的实业计划》那首讽刺诗。这首诗笔者也看到过，看的时候我觉得它写得好，抓得住一些大关目，又严肃而不轻浮。听到那洪钟般的朗诵，更有沉着痛快之感。笔者那时特别注意《大堰河》那一首，想来想去，觉得闻先生有效的戏剧化了这首诗，他的演剧的才能给这首诗增加了些新东西，它是在他的朗诵里才完整起来的。

后来渐渐觉得，似乎适于朗诵的诗或专供朗诵的诗，大多数是在朗诵里才能见出完整来的。这种朗诵诗大多数只活在听觉里，群众的听觉里；独自看起来或在沙龙里念起来，就觉得不是过火，就是散漫，平淡，没味儿。对的，看起来不是诗，至少不像诗，可是在集会的群众里朗诵出来，就确乎是诗。这是一种听的诗，是新诗中的新诗。它跟古代的听的诗又不一样。那些诗是唱的，唱的是英雄和美人，歌手们唱，贵族们听，是伺候贵族们的玩意儿。朗诵诗可不伺候谁，只是沉着痛快的说出大家要说的话，听的是有话要说的一群人。朗诵诗虽然近乎戏剧的对话，可又不相同。对话是剧中人在对话，只间接的诉诸听众，而那种听众是悠闲的，散漫的。朗诵诗却直接诉诸紧张的、集中的听众。不过朗诵的确得注重声调和表情，朗诵诗的确得是戏剧化的诗，不然就跟演讲没有分别，就真不是诗了。

朗诵诗是群众的诗，是集体的诗。写作者虽然是个人，可是他的出发点是群众，他只是群众的代言人。他的作品得在群众当中朗诵出来，得在群众的紧张的集中氛围里成长。那诗稿

以及朗诵者的声调和表情，固然都是重要的契机，但是更重要的是那氛围，脱离了那氛围，朗诵诗就不能成其为诗。朗诵诗要能够表达出来大家的憎恨、喜爱、需要和愿望；它表达这些情感，不是在平静的回忆之中，而是在紧张的集中的现场，它给群众打气，强调那现场。有些批评家认为文艺是态度的表示，表示行动的态度而归于平衡或平静；诗出于个人的沉思而归于个人的沉思，所以跟实生活保持着相当的距离，创作和欣赏都得在这相当的距离之外。所谓“怨而不怒”，“乐而不淫”，“哀而不伤”，所谓“温柔敦厚”以及“无关心”的态度，都从这个相当的距离生出来。有了这个相当的距离，就不去计较利害，所以有“诗失之愚”的话。朗诵诗正要揭破这个愚，它不止于表示态度，却更进一步要求行动或者工作。行动或工作没有平静与平衡，也就没有了距离；朗诵诗直接与实生活接触，它是宣传的工具，战斗的武器，而宣传与战斗正是行动或者工作。玛耶可夫斯基论诗说得好：

照我们说
　　韵律——
　　　大桶，
炸药桶。
　　一小行——
　　　导火线。
大行冒烟，
　　小行爆发，
　　…………

这正是朗诵诗的力量，它活在行动里，在行动里完整，在行动里完成，这也是朗诵诗之所以为新诗中的新诗。

宣传是朗诵诗的任务，它讽刺，批评，鼓励行动或者工作。它有时候形象化，但是主要的在运用赤裸裸的抽象的语言；这不是文绉绉的拖泥带水的语言，而是沉着痛快的，充满了辣味和火气的语言。这是口语，是对话，是直接向听的人说的。得去听，参加集会，走进群众里去听，才能接受它，至少才能了解它。单是看写出来的诗，会觉得咄咄逼人，野气，火气，教训气；可是走进群众里去听，听上几回就会不觉得这些了。再说朗诵诗是对话，或者三言两语，或者长篇大套；前一种像标语口号，看起来简单得没味儿，后一种又好像罗嗦得没味儿。其实味儿是有，却是在朗诵和大家听里。笔者六月间曾在教室里和同学们讨论过一位何达同学写的两首诗，我念给他们听。第一首《我们开会》：

我们开会
　我们的视线
　像车辐
　　集中在一个轴心

我们开会
　　我们的背
　　都向外
　　　　砌成一座堡垒

我们开会

　　我们的灵魂

紧紧的

拧成一根巨绳

面对着

　　共同的命运

　　我们开着会

　　　　就变成一个巨人

这一首写在三十三年六月里，另一首《不怕死——怕讨论》写在今年六月三日，“六二”的后一日：

我们不怕死

　　可是我们怕讨论

我们的情绪非常热烈

　　谁要是叫我们冷静的想一想

　　我们就嘶他通他

　　我们就大声地喊

　　滚你妈的蛋

　　无耻的阴谋家

难道你们不知道

　　我们只有情绪

我们全靠情绪
决不能用理智
　　压低我们的情绪

可是朋友们
　我们这样可不行啊
　我们不怕死
　我们也不应该怕讨论
　要民主——我们就得讨论
　要战斗——我们也得讨论
　我们不怕死
　我们也不怕讨论

一班十几个人喜欢第一首的和喜欢第二首的各占一半。前者说第一首形象化，“结构严紧”而第二首只“是平铺直叙的说出来”。后者说第二首“自然而完整”，“能在不多的几句话里很清楚的说出为什么不怕死也不怕讨论来”，第一首却“只写出了很少的一点，并未能很具体的写出开会的情形”；又说“在朗诵的效果上”，第二首要比第一首大。笔者没有练习过朗诵，那回只是教学上的诵读；要真是在群众里朗诵，那结果也许会向第二首一面倒罢。因为笔者在独自看的时候原也喜欢第一首，可是一经在教室里诵读，就觉得第二首有劲儿，想来朗诵起来更会如此的。“结构严紧”，回环往复的写出“很少的一点”，让人仔细吟味，原是诗之所以为诗，不过那是看的诗。朗诵诗的听众没有那份耐性，也没有那样工夫，他们要求沉着

痛快，要求动力——形象化当然也好，可是要动的形象，如“炸药桶”、“导火线”；静的形象如“轴心”、“堡垒”、“巨绳”，似乎不够劲儿。

“自然而完整”就是艺术品了；可是说时容易做时难。朗诵诗得是一种对话或报告，诉诸群众，这才直接，才亲切自然。但是这对话得干脆，句逗不能长，并且得相当匀整，太参差了就成演讲，太整齐却也不自然。话得选择，像戏剧的对话一样的严加剪裁；这中间得留地步给朗诵人，让他用他的声调和表情，配合群众的氛围，完整起来那写下的诗稿——这也就是集中。剧本在演出里才完成，朗诵诗也在朗诵里才完成。这种诗往往看来嫌长可是朗诵起来并不长；因为看是在空间里，听是在时间里。笔者亲身的经验可以证实。前不久在北大举行的一个诗歌晚会里听到朗诵《米啊，你在那里?》那首诗，大家都觉得效果很好。这首诗够长的，看了起来也许会觉得罗嗦罢。可是朗诵诗有时候看来很短，像标语口号，不够诗味儿，放在时间里又怎么样呢？我想还是成，就因为像标语口号才成；标语口号就是短小精悍才得劲儿。不过这种短小的诗，朗诵的时候得多多的顿挫，来占取时间，发挥那一词一语里含蓄着的力量。请看田间先生这一首《鞋子》：

回去，

　　告诉你的女人：

要大家

　　来做鞋子。

像战士脚上穿的
　　结实而大。

好翻山呀，
　　好打仗呀。

诗行的短正表示顿挫的多。这些都是专供朗诵的诗。有些诗并非专供朗诵，却也适于朗诵，那就得靠朗诵的经验去选择。例如上文说过的庄涌先生的《我的实业计划》，也整齐，也参差，看起来也不长，自然而完整，听起来更得劲儿。这种看和听的一致，似乎是不常有的例子。艾青先生的《大堰河》主要的是对话，看起来似乎长些，可是闻先生朗诵起来，特别是那末尾几行的低抑的声调，能够表达出看的时候看不出的一些情感，这就不觉得长而成为一首自然而完整的诗。朗诵诗还要求严肃，严肃与工作。所以用熟滑的民间形式写，往往显得轻浮，效果也就不大。这里想到孔子曾以"无邪"论诗，强调诗的政教作用；那"无邪"就是严肃，政教作用就是效果，也就是"行事"或者工作。不过他那时以士大夫的"行事"或者工作为目标，现代是以不幸的大众的行动或者工作为目标，这是不同的。

就在北大那回诗歌晚会散场之后，有一位朋友和笔者讨论。他承认朗诵诗的效用，但是觉得这也许只是当前这个时代需要的诗，不像别种诗可以永久存在下去。笔者却以为配合着工业化，生活的集体化恐怕是自然的趋势。美国诗人麦克里希在《诗与公众世界》一文（一九三九）里指出现在"私有世

界”和“公众世界”已经渐渐打通，政治生活已经变成私人生活的部分；那就是说私人生活是不能脱离政治的。集体化似乎不会限于这个动乱的时代，这趋势将要延续下去，发展下去，虽然在各时代各地域的方式也许不一样。那么，朗诵诗也会跟着延续下去，发展下去，存在下去，——正和杂文一样。美国也已经有了朗诵诗，一九四四年出的达文鲍特的《我的国家》（有杨周翰先生译本）那首长诗，就专为朗诵而作；那里面强调“一切人是一个人”，“此处的自由就是各处的自由”，这就是威尔基所鼓吹的“四海一家”。照这样看，朗诵诗的独立的的地位该是稳定了的。但是有些人似乎还要进一步给它争取独占的地位；那就是只让朗诵诗存在，只认朗诵诗是诗。笔者却不能够赞成这种“罢黜百家”的作家；即使会有这一个时期，相信诗国终于不会那么狭小的。

《观察》。

美国的朗诵诗

前些日子有一位朋友来谈起朗诵诗。他说朗诵诗该是特别为朗诵而作的诗。一般的诗有些或许也能朗诵，但是多数只为了阅读，朗诵起来人家听不懂；将原诗写出来或印出来，让人家一面看一面听，有些人可以懂，但大众还是不成。而朗诵诗原是要诉诸大众的，所以得特别写作——题材，语汇，声调，都得经过一番特别的选择。将来读到《纽约时报·书评》（一九四四年十月二十二）里多那德·亚丹的《书话》，论及广播诗剧的发展，说这种诗剧总要教广大的听众听得懂；这也许会影响一般印刷的诗，教作者多注重声调，少注重形象。他说形象往往太复杂，并且往往太个人的，而听的时候耳朵里不能停下细想的。但他并不主张消灭印刷的诗，他觉得两者可以并存。广播自然是朗诵，在我国也试过多次。合看这两段话，可以明了朗诵诗的发展是一般趋势，也可以明了朗诵诗发展的道路。

亚丹的话不错，罗素·惠勒·达文鲍特（Russell W. Davenport）的长诗《我的国家》便是证据。这篇印刷的诗是准备朗诵的。据美国《时代周刊》（一九四四年十月三十日）的记载，去年九月间的一个晚上纽约曼哈顿地方有一个读诗盛会，到场的四十人都是出版家，编辑人，批评家，诗人，以及一些爱诗的人，他们听达文鲍特第一次正式读他多少年来的第一篇诗《我的国家》这篇六十二面的长诗。达文鲍特始终能够

抓住他的听众，他的诗无疑的对这些第一回的听者发生了效用。大家有一个很深的印象，觉得这篇诗是企图用美国民众的普通语言，将诗带回给民众，让他们懂。——《生活》杂志（一九四四年十一月二十七日）说这诗集出版是在十月。

达文鲍特今年四十五岁，是一家钢铁公司副经理的儿子，在第一次世界大战里得过两回十字勋章。他作过十年诗；后来加入新闻界，却十四年没有作诗。所以说《我的国家》是他多少年来的第一篇诗。他做过《幸运》杂志跟《生活》杂志的编辑，现在离开了新闻界，做一个自由作家。他是故威尔基先生的最热心的信徒之一，一九四〇年曾帮助他竞选总统。《纽约时报·书评》（一九四四年十一月五日）有《美国使命的一篇诗》一文，是评《我的国家》的，其中说到威尔基先生相信民主应该负起世界的责任，不然民主便会死亡，相信自由的体系和奴隶的体系不能并存。而达文鲍特将这些观念翻译成诗。文中说人们在这时代正热烈的想着过去的遗产，现在的悲剧，将来的战斗；在这重要关头正需要一种高贵的情感的鼓舞。达文鲍特见到了这里，他的诗“叫我们一面想一面感，叫我们放眼众山顶上，探求心的深处，听取永存的命运的脉搏”。

《我的国家》原书这里还没有见到，只从上文提过的《生活》杂志，《时代周刊》，《纽约时报·书评》里读到一部分，《生活》杂志里是选录，不是引证，最详。下文成段的翻译除一段外，都取材于这里。这里说“本诗是作来朗诵的”。诗中大部分有韵，一部分无韵，一部分用口语。《时代周刊》说本诗谐和易懂，就是口语部分，也有严肃味。下文的翻译用韵与否，全依原诗。全诗开篇称颂美国是自由的家：

美国不是安逸的地方。
我们不停的从动作产生
英雄的壁画和英雄的歌唱。
我们还未将精神帝国造成，
还没有在坟墓里发射光辉：
但我们这冒险的出汗的子孙，
尊敬迅速、强健自由和勇气——
这种心，它的思想跟着手走——
这些人，暴怒着解放了奴隶，
征服那处女地，教命运低头。
我们是动的物件的建筑家，
继成那“沙马堪”[①] 尖塔的成就——
锅炉，钢条，螺旋桨，轮翼，其他，
用来奔，飞，俯冲，听我们命令；
从这当中自由的烈风灌哗。
美国不是休息的国境。

美国人“是动作的，愿望的人”。

然而自由不是那般
秀丽而优雅的情调；
它的发育像战斗一样难，
那么粗鲁，又那么烦躁，

① 沙马堪是中亚细亚的古城。

为的参加这时代的实际斗争。
自由，它只是思想高深，
血肉却是“不和”与械斗所造；
这民族心肠硬，本领大：
欺诈，劳工暴动，性，罪行，
大家的意志明敲暗打——
波涛的冲突毁灭了自己；
诡计
　　斜睨
　　低声的图谋
眨眨眼
　　架子上手枪一枝；
这些事现眼
　　怕人
　　　　人相杀……

自由神可以引起恐怕与怨恨。它产生种种物品（“光亮的机器，可爱的，光亮的，教人难信的机器”），却说不出为什么来。于是乎引起了“否定”的信仰：

　　我们看见了“无有”：
　　我们见了它，见了，
　　“无有”——它的面……
　　听见了它宣布
　　“怨恨”的新秩序，

那没有神的新秩序。

（本段见《纽约时报·书评》）

人们原来假定进步无穷，而且无苦无难，这一混乱可丧了气。“现在我们知道坏了事，自由害了人。”

说到这里，诗人就问为什么美国伟大的成就不能给她的人民带来精神的和平呢？他于是将美国跟她的战死者对照，要发见他们是为了什么死的？这一章用的是流利的口语。《纽约时报·书评》以为更有诗意。这儿战死者拉里的老师说道：

“我不知道他怎么死的；但是我想他
是冲上前去，像在我们纪念球场上一样，
我想他是凭着他那惊人的信心
冲上前去；我想一定是
这样，拿出了他所有的一切：
他是个很大方的孩子。
在我这方面我要说我相信拉里
为一个道理，为一个原因而死，
我相信他为自由而死。
不信他除了敌人还会想到别的。
我准知道他若在狐穴里
曾想到自由，那决不是我们
这儿从书里知道的自由。
他想到自由的时候，他想到
你们这班朋友坐在这儿；

他想到我们这城市，我们的生活，
我们的游戏，我们吃的好东西，
我们大家共有的光明的希望；
我不是说他曾想到自由——我
我准知道这是拉里的自由的观念。”

这位老师告诉他那些学生，这种自由生活是经过多少艰苦才得来的。他说：

拉里将球传给了你们了，别让他吃亏！
接了它！抱紧它！向前进！带着跑！

这就暗示新的信仰的产生了。

于是达文鲍特指出美国战士在世界上各处都是为了人类自由的理想而死。他要美国利用那伟大的资源和伟大的才力来达成自由民主的民族的世界集团，所谓“四海一家”。这是替代了那“否定的信仰”的新信仰，从战死者产生：

海岸上僵直的白十字架画出
　永恒的图案。
睡眠的队伍永远安排在静默里，
人们的生命只剩下些号码，
异国的风吹到海滩上，抚摸着
倒下的远国的人们的儿孙：
这儿，自由的意义和真理终于

开了封，现在各国人的眼前；
这儿，死掩没了种种记忆：
　迈恩，奈勃拉斯加[1]，
沙漠中红印度人的火，有胡子的活橡树，
德克色斯州的风吹草动，
到学校和教堂去的灰土道。
还有，这些也都掩没了，像溪流一般——
牧场，果园，法院，银行，店铺，铁路，工厂，
记忆中的人面，跟分别时热烈的嘴唇，
跟像阳光照在神经上似的手，
跟隔着重洋的人垂在肩上的头发。
这儿，凭着自由的名字一切聚集起来，
种种不联合的目的成功圆满的一家——
一切人都是弟兄，在死的怀抱里；
这些人活着时决没有晓得他们是弟兄。
愿望自由的人们请读这开了封的消息——
你们彼此斗争着的千百万人
请打开坟墓看看从土中
挖起来的自由的秘密：
在血肉的幕后，十字架的底下，
有一个一切人的弟兄；一切人是一个人。

接着是较多的形象化的一段，强调上一段的意思。

---

① 迈恩与奈勃拉斯加都是美国的州名。

就像在夜里，
美国众山上吹起一阵清风，
土地的气味从秘密的地方放出，
雾气罩在山谷上，严肃的群星
聚会着，好像选出的代表
在我们头上代表自由的思想：
就像这样，那些青年人出了坟墓，
回到我们的心里，犹如我们自己的影子；
他们又成了形，有了生命，好像月光
靠着那虬枝怪干的白桦林成了形——
靠着那些小河变了色，像白银一般，
他们重新住到他们不能住的土地上。
这样我们就能在死者的弟兄情分里
看见一切熟悉这土地，爱好这土地的人……

这种团结的愿望的象征是美国国旗，“这面旗表出美国是自由的纪念碑”。而这种愿望的根苗是那简单的，和平的美国人家：

美国活在她的简单的家屋：
风吹日晒的门扇，古老的紫藤，
雄鸡游走的晒谷场，灰尘扑扑，
榆，橡，松，这些树都习见习闻；
家具为的舒服，不为的好看，
人名无非里克，彼得，加罗林，

靠得住的街坊，靠得住的书刊，
还有，和平，希望，跟机会。
美国将妈妈当做命，她做饭，
透亮的炉子，做她的拿手菜，
和果酱，蛋糕，无数的苹果饼。
美国爸爸是家长，用倦眼来
读星期日的报纸，十分详尽；
美国爱狗，爱孩子们呼啸着
从学校回家；学校是一面镜，
历史上金字塔的影隐约着。
美国总活在这些事物当中，
即使在黑夜，暗香吹着，虫叫着，
平原像漆黑可怕的湖水溶溶，
让美国灯光的明窗围护，
那时人家里的枫树趁着风
耙似的推着明星越夜空西去。
美国孩子不论远向何方
冒险，去死，在她眼不见的地步，
这些无名的照耀着的小窗
总照耀着这不相信的人类；
要教地上一切人民都在想
自由的目的地，那强固的堡垒——
不是和平，不是休息，不是优游——
只是胆敢面对民主的真理：
自由不可限制，要大家都有，

此处的自由就是各处的自由。

“此处的就是各处的自由”，是世界主义者的歌。《纽约时报·书评》所谓“美国的使命”也是这意思。

《书评》里说诗人“要将美国的高大的影子，那先锋的影子，林肯的影子，投射到边界外，领海外去”，——说“他明白若不勇敢而大方的鼓吹人们都是弟兄，他自己的地上会长不成花草，他自己的榆树和枫树会遭遇永久的秋天，他自己的屋顶会教最近一次大风雪吹了去，他的炉边会只剩一堆碎石，教他再做不成好梦”。——说这篇诗出现得正是时候，比顿巴吞橡树的建议要美丽些，热烈些。“我们需要战车和重炮，也一样需要诗歌与信仰。一种情感教人的脉跳得像打鼓，教人的眼花得像起雾，也许并不是妇人之仁——也许倒是世界上最有力，最有用的东西。”另一期《周刊》（一九四四年十二月十八日）却嫌诗里有过 地方。那儿说《我的国家》已经印了三万本，就诗集而论，实在是惊人的数目。

《时与潮文艺》。

常识的诗

近来读到美国多罗色·巴克尔夫人（Dorothy Parker）的诗文选集，一九四四年出版，我特别注意她的诗。这集子有英国老小说家兼戏剧家毛拇（W. Somerset Maugham）给作的导言。导言中说她的常识使她的诗有独具的、特殊的风味的，说靠着常识我们才能容忍这不定的、无理的、粗糙的、短暂的生活，并且觉得有意思。说“她无论怎样抒写自己，无论怎样高飞远举，她总用常识的金练子下锚在这悬空的世界里”。这就是说她的眼不但看着自己，并且老在看着别人。她对生活中的小事物发生情感；小事物在生活过程里正也占着重要的部分。她的诗反映着她自己，她的多样而完整的人格——她的苦痛，她的欢笑，她的温柔，她的美感，她的粗鄙，她的常识。毛拇说“这种种情性，我们大家也都有，僧正和老政治家例外；但她的更高明，更集中。所以读她一首诗就像倒拿着望远镜看她”，那么均匀，那么小，可又那么清朗。

她的诗的清朗是独具的，特殊的。诗都短，寥寥的几句日常的语言，简直像会话。所以容易懂，不像一般近代诗要去苦思。诗都有格律，可是读来不觉，只觉自然如话。这个“自然”是从追琢中来，见得技术的完整。短而完整是她的诗，所以幽默有深味。有深味也有深愁，可是她看开了，所以读起来倒只觉得新鲜似的。你也许会说她是玩世派，你也许会说玩世

派哼鼻子，抽肩膀，跟伤感派抹眼泪，揩鼻涕一样，都只取快一时，过了就算了。可是巴克尔夫人似乎不止冷眼旁观，她也认真的从小事物里触着了这时代的运命。导言里记下她送给毛拇的一首诗：

我的白母鸡糊涂惯；
她老给绅士们生蛋。
你不能用绳用枪去威逼
她过来供给无产阶级。

指的是毛拇，也有几分自道罢？总而言之，她于幽默的比喻中认真的触着了这时代的问题了。在这时代，早也罢，晚也罢，谁也得触着这问题的。

这里选译她的诗十一首，以见一斑。七首载在《足够的绳子》一卷中，四首载在《落日炮》一卷中；有些可以说是她的两性观，有些可以是她的人生观。译文照原作用韵：

或人的歌

这是我的誓愿：
他会将我的心占有保持；
我们会甜蜜的翻身而睡，
年年岁岁一般。
计时的沙漏会迅速漏沙，
爱情却不会和沙子并家；

他也就是我，我也就是他：
　　这是我的誓愿。

　　这是我的祈祷：
教他长是在我身边温存'
教他想起我来得意忘形，
　　日日这般到老；
教我忘记了旧时的困苦；
让我，为求取我们的幸福，
我的爱要比起他的不如：
　　这是我的祈祷。

　　这是我的心得：
情人的誓言淡得像雨水：
爱情是苦痛的先驱护卫——
　　但愿所言不实！
我的心永远是如饥如渴，
我的爱永远是如怨如慕；
他这样负心人不止一个：
　　这是我的心得。

总　　账

剃刀教你们伤脸；
河水沾衣濡足；

酸类给你们留瘢；
药物抽筋张脉。

枪弹不懂规矩；
圈套在开着等人；
煤气刺鼻欲吐；
你们还照样生存。

老　　兵

想当年我年轻，勇敢，强壮，
是就是，非就非，丝毫不让！
我羽毛飘举，我旗帜展开，
我骑马游行，矫正这世界。
“你们一群狗，出来，打！”我说，
可惜人只能死一回，我哭。

但我老了；好事坏事无数
混乱的织成功一幅花布。
我坐下说，“世界就是这般；
听其自然，才是聪明独擅。
胜一场，败一场，兵家常事，
好孩子，这中间很少差异。”

惰性勒住我，还在播弄我；

这玩艺儿，据人说就叫哲学。

某女士

啊，我能为你笑，偏着头颈，
　　热烈的吞咽你的话如风，
我能为你涂芬芳的红唇，
　　用熟练的指尖摸你眉峰。
你演述你的恋爱史给我，
　　啊，我大笑称奇，出眼水，
你也大笑，你却不能看出
　　我的心小死了几千百次。
你会相信，我也知道我像
　　愉快的清晨，白雪的照耀；
我心里一切的挣扎来往，
　　你决不会知道。

啊，我遇见你，能欢笑静听，
　　你带来新鲜的探险逸话——
说那不检点的微妙女人，
　　说那手的温存，耳语唧喳。
你高兴我，放开喉咙用力
　　高唱你新相知的叙事歌。
你就要我——惊奇、愉快、老实，
　　却看不出我的眼像星河。

等到你找新知去而不回，
　　啊，我能吻你，一般的热闹。
我爱，你去后我有何更改，
　　你决不会知道。

观　　察

如果我不绕着公园跑车，
我准知道可以做些工夫。
如果我每晚十点钟上床，
我可以恢复旧日的容光。
如果我不去玩儿什么的，
我大概已经有了点样子；
可是我就爱上现在这般，
因为我看来一切不相干。

两性观

女人要一夫一妻；
男人偏喜欢新奇。
爱情是女人的日月；
男人有别样的花色。
女人跟她丈夫过一生；
男人数上十下就头疼。
总起来说既这般如此，

天下还会有什么好事?

卧室铭

破了晓又是一天;
我得起来了些愿,
虽然穿衣、吃喝,
也在动手动脚,
东学几分,西学几分,
有哭有笑,出力,骂人,
听个歌,看回戏,
纸上写几个字,
认仇人不然交朋友——
到了儿却教床等我。
虽然自尊也自振,
回床却好像宿命。
虽然忧思徘徊,
床却不得不归。
不论扬眉是低首,
日子都归到床头。
起来、出去、前行。
总非回床不成,
春夏秋冬这四季——
起来简直是傻气!

不治之症

如果我的心着火受了伤，
这倒安全些，凭经验估量；
也会平静些，要是我相信
恋爱的道路决不会翻新——
你的恋爱教你痴呆糊涂，
其实热爱向来依样葫芦；
我会快乐些，要是用心看
一个吻正和别个吻一般。
矢口的誓辞，悦耳的名号，
当年海伦走就用这一套；
沉重的心胸，折磨的忧郁，
当年法盎逃也是这一局。
唉唉，虽然惨，可一点不假，
天下的男人他们是一家；
那有女孩子敢这样开口
叫她的爱人和她长相守？
虽然试他时他鼓起勇气，
说如果变心就不得好死，
他依然像别个有始无终。
可是你，我的人，与众不同。

圣　　地

我的地方没有人饶舌可嫌；
　　低低的云挨着那山腰，
空气甜新，带着黑烟舒卷，
那些烧着的是我的桥。

苹果树

头回我们看这苹果树
　　枝条濯濯，直而发灰；
可是我们简直无忧无虑，
虽然春天姗姗其来。

末后我和这棵树分了手，
　　枝条挂着果实沉沉；
可是我更无馀力哀愁
夏天的死，年纪轻轻。

中　　夜

星星近得像花，也软得像花，
　　众山如网，用影子缓缓织成；
这里没有片叶片草分了家——
　　一切合为一份。

月明无线，太空不分家，蓝光

宝石般懒懒滚转，悠然而息。

这整夜无一物有刺有芒，

涂开我的心迹。

《文聚》，1945年.

诗与话

胡适之先生说过宋诗的好处在“做诗如说话”，他开创白话诗，就是要更进一步的做到“做诗如说话”。这“做诗如说话”大概就是说，诗要明白如话。这一步胡先生自己是做到了，初期的白话诗人也多多少少的做到了。可是后来的白话诗越来越不像说话，到了受英美近代诗的影响的作品而达到极度。于是有朗诵诗运动，重新强调诗要明白如话，朗诵出来大家懂。不过胡先生说的“如说话”，只是看起来如此，朗诵诗也只是又进了一步做到朗诵起来像说话，都还不像日常嘴里说的话。陆志韦先生却要诗说出来像日常嘴里说的话。他的《再谈谈白话诗的用韵》（见燕京大学新诗社主编的《创世曲》）的末尾说：

我最希望的，写白话诗的人说白话，写白话，研究白话。写的是不是诗倒还在其次。

这篇文章开头就提到他的《杂样的五拍诗》，那发表在《文学杂志》二卷四期里，是用北平话写出的。要像日常嘴里说的话，自然非用一种方言不可。陆先生选了北平话，是因为赵元任先生说过“北平话的重音的配备最像英文不过”，而“五拍诗”也就是“无韵体”，陆先生是“要摹仿莎士比亚的神

韵”。

陆先生是最早的系统的试验白话诗的音节的诗人，试验的结果有本诗叫做《渡河》，出版在民国十二年。记得那时他已经在试验无韵体了。以后有意的试验种种西洋诗体的，要数徐志摩和卞之琳两位先生。这里要特别提出徐先生，他用北平话写了好些无韵体的诗，大概真的在摹仿莎士比亚，在笔者看来是相当成功的，又用北平话写了好些别的诗，也够味儿。他的散文也在参用着北平话。他是浙江硖石人，集子里有硖石方言的诗，够道地的。他笔底下的北平话也许没有本乡话道地，不过活泼自然，而不难懂。他的北平话大概像陆先生在《用韵》那篇文里说的，“是跟老百姓学”的，可是学的只是说话的腔调，他说的多半还是知识分子自己的话。陆先生的五拍诗里的北平话，更看得出“是跟老百姓学”的，因为用的老百姓的词汇更多，更道地了。可是他说的更只是自己的话。他的五拍诗限定六行，与无韵体究竟不一样。这“是用国语写的”，“得用国语来念”，陆先生并且“把重音圈来”，指示读者该怎样念。这一点也许算得是在“摹仿莎士比亚”的无韵体里。可是这二十三首诗，每首像一个七巧图，明明是英美近代诗的作风，说是摹仿近代诗的神韵，也许更确切些。

近代诗的七巧图，在作者固然费心思，读者更得费心思，所以“晦涩”是免不了的。陆先生这些诗虽然用着老百姓的北平话的腔调，甚至有些词汇也是老百姓的，可并不能够明白如话，更不像日常嘴里说的话。他在《用韵》那篇文里说：“罚咒以后不再写那样的诗”，“因为太难写”，在《杂样的五拍诗》的引言里又说“有几首意义晦涩”，于是他“加上一点注解”。

这些都是老实话。但是注解究竟不是办法。他又说“经验隔断，那能引起共鸣”。这是晦涩的真正原因。他又在《用韵》里说：

> 中国的所谓新人物，依然是老脾气。那怕连《千家诗》，《唐诗三百首》都没有见过的人，一说起这东西是“诗”，就得哼哼。一哼就把真正的白话诗哼毁了。

“真正的白话诗”是要“念”或说的。我们知道陆先生是最早的系统的试验白话诗的音节的诗人，又是音乐鉴赏家，又是音韵学家，他特别强调那“念”的“真正的白话诗”，是可以了解的；就因为这些条件，他的二十三首五拍诗，的确创造了一种“真正的白话诗”。可是他说“不会写大众诗”，“经验隔断，那能引起共鸣”，也是真的。

用老百姓说话的腔调来写作，要轻松不难，要活泼自然，也不太难，要沉着却难；加上老百姓的词汇，要沉着更难。陆先生的五拍诗能够达到沉着的地步，的确算得是奇作。笔者自己很爱念这些诗，已经念过好几遍，还乐意念下去，念起来真够味。笔者多多少少分有陆先生的经验，虽然不敢说完全懂得这些诗，却能够从那自然而沉着的腔调里感到亲切。这些诗所说的，在笔者看来，可以说是爱自由的知识分子的悲哀。我们且来念念这些诗。开宗明义是这一首：

> 是一件百家衣，矮窗上的纸
> 苇子杆上稀稀拉拉的雪

松香琥珀的灯光为什么凄凉？
几千年，几万年，隔这一层薄纸
天气温和点，还有人认识我
父母生我在没落的书香门第

有一条注解：

一辈子没有种过地，也没有收过租，只挨着人家碗边上吃这一口饭。我小的时候，乡下人吃白米，豆腐，青菜，养几只猪，一大窝鸡。现在吃糠，享四大皆空自由，老觉得这口饭是赊来吃的。

诗里的“百家衣”，就是“这口饭是赊来吃的”。纸糊在“苇子杆子”上，矮矮的窗，雪落在窗上。屋里是黄黄的油灯光。读书人为什么这样“凄凉”呢？他老在屋里跟街上人和乡下人隔着；出来了，人家也还看待他是特殊的一类人。他孤单，他寂寞，他是在命定的“没落”了。这够多“凄凉”呢！

但是他并非忘怀那些比自己苦的人。请念第十九首：

在乡下，我们把肚子贴在地上
糊涂的天就压在我们的背上
老呱说：“天你怎么那么高呀？”
抬头一看，他果然比树还高
树上有山头，山头上还有树
老天爷，多给点儿好吃吃的吧。

这一首没有注解，确也比较好懂。“肚子贴在地上”是饿瘪了，“天高皇帝远”，谁来管你！但是还只有求告“老天爷”多给点儿吃的！——北平话似乎不说“好吃吃的”，“好吃的”也跟“吃”的不同。读书人，知识分子，也想到改革上，这是第三首：

明天到那儿？大路的尽头在那儿？
这一排杨树，空心的，腆着肚子，
扬起破烂的衣袖，把路遮断啦
纸灯儿摇摆，小驴儿，咦，拐弯啦。
黑朦朦的踏着癞蛤蟆求婚的拍子
走到岔路上，大车呢，许是往西啦

注解是：

十年前，芦沟桥还没有听到枪声，我仿佛已经想到现在的局面。在民族求生存的途径上，我宁愿像老戆赶大车，不开坦克车。

诗里“明天”和“大路”自然就是“民族求生存的途径”，“把路遮断”的“一排杨树”大概是在阻碍着改革的那些家伙罢。“纸灯儿”，黑暗里一点光明；“小驴儿”拐弯抹角的慢慢的走着夜路，“癞蛤蟆想吃天鹅肉”，“知其不可而为之”，大概会跟着“大车”“往西”的，“往西”就是西化。“往西”是西化，得看注解才想得到，单靠诗里那个“西”字的暗示是不够的。

这首诗似乎只说到个人的自由努力；但是诗里念不出那“宁愿”的味儿。个人的自由的努力的最高峰是“创造”。第六首的后三行是：

> 脚底下的地要跳，像水煮开啦
> 鱼刚出水，毒龙刚醒来抖擞
> 活火的刀山上跳舞，我要创造

注解里引易卜生的话，“在美里死。”陆先生慨叹着“书香门第”的自己，慨叹着“乡下”的人，讥刺着“帮闲的”，怜惜着“孩子”，终于强调个人的“创造”，这是“明天”的“大路”。这条“路”也许就是将“大众”的和他“经验隔断”的罢？

《杂样的五拍诗》正是“创造”，“创造”了一种“真正的白话诗”。照陆先生自己声明的而论，他是成功了的。但是在一般的读者，这些诗恐怕是晦涩难懂的多；即使看了注解，恐怕还是不成罢。“难写”，不错，这比别的近代作风的诗更难，因为要巧妙的运用老百姓的腔调。但是麻烦的还在难懂。当然这些诗可以诉诸少数人，可是“跟老百姓学”而只诉诸少数人，似乎又是矛盾。这里“经验隔断”说明了一切。现在是有了不容忽视的“大众”，“大众”的经验跟个人的两样。什么是“大众诗”，我们虽然还不知道，但是似乎已经在试验中，在创造中。大概还是得“做诗如说话”，就是明白如话。不过倒不必像一种方言，因为方言的词汇和调子实在不够用；明白如话的“话”该比嘴里说的丰富些，而且该不断的丰富起来。这就

是已经在“大众”里成长的“活的语言”；比起这种话来，方言就显得呆板了。至于陆先生在《用韵》那篇文里说的轻重音，韵的通押，押韵形式，句尾韵等，是还值得大家参考运用的。

北平《华北日报》文学副刊。

歌谣里的重叠

歌谣以重叠为生命，脚韵只是重叠的一种方式。从史的发展上看，歌谣原只要重叠，这重叠并不一定是脚韵；那就是说，歌谣并不一定要用韵。韵大概是后起的，是重叠的简化。现在的歌谣有又用韵又用别种重叠的，更可见出重叠的重要来。重叠为了强调，也为了记忆。顾颉刚先生说过：

> 对山歌因问作答，非复沓不可。……儿歌注重于说话的练习，事物的记忆与滑稽的趣味，所以也有复沓的需要。（《论<诗经>所录全为乐歌》上）

“复沓”就是重叠。说“对山歌因问作答，非复沓不可”，是说由于合唱；当然，合唱不止于对山歌。这可说是为了强调。说“儿歌注重于说话的练习，事物的记忆，……也有复沓的需要”，是为了记忆；但是这也不限于儿歌。至于滑稽的趣味，似乎与重叠无关，绕口令或拗口令里的滑稽的趣味，是从词语的意义和声音来的，不是重叠来的。

现在举几首近代的歌谣为例，意在欣赏，但是同时也在表示重叠的作用。美国何德兰的《孺子歌图》（收录的以北平儿歌为主）里有一首《足五趾歌》：

这个小牛儿吃草。
这个小牛儿吃料。
这个小牛儿喝水儿。
这个小牛儿打滚儿。
这个小牛儿竟卧着，
我们打他。

这是一首游戏歌，一面念，一面用手指点着，末了儿还打一下。这首歌的完整全靠重叠，没有韵。将五个足趾当作五个“小牛儿”，末了一个不做事，懒卧着，所以打他。这是变化。同书另一首歌：

玲珑塔，
塔玲珑，
玲珑宝塔十三层。

这首歌主要的是“玲珑”一个词。前两行是颠倒的重叠，后一行还是重叠前两行，但是颠倒了“玲珑”这个词，又加上了“宝”和“十三层”两个词语，将句子伸长，其实还只是“玲珑”的意思。这些都是变化。这首歌据说现在还在游艺场里唱着，可是编得很长很复杂了。

邱峻先生辑的《情歌唱答》里有两首对山歌，是客家话：

女唱：

一日唔见涯心肝，

唔见心肝心不安。

唔见心肝心肝脱，

一见心肝脱心肝。

男答：

闲来么事想心肝，

紧想心肝紧不安。

我想心肝心肝想，

正是心肝想心肝。

两首全篇各自重叠，又彼此重叠，强调的是“心肝”，就是情人。还有北京大学印的《歌谣纪念增刊》里有刘达九先生记的四川的两首对山歌，是两个牧童在赛唱：

唱：

你的山歌没得我的山歌多，

我的山歌几箩篼。

箩篼底下几个洞，

唱得没得漏的多。

答：

你的山歌没得我的山歌多，

我的山歌牛毛多。

唱了三年三个月，

还没有唱完牛耳朵。

两首的头两句各自重叠，又彼此重叠，各自夸各自的“山歌

多”；比喻都是本地风光，活泼，新鲜，有趣味。重叠的方式多得很，这里只算是“牛耳朵”罢了。

中国文的三种型

——评郭绍虞编著的《语文通论》与《学文示例》（开明书店版）

这两部书出版虽然已经有好几年，但是抗战结束后我们才见到前一部书和后一部书的下册，所以还算是新书。《语文通论》收集关于语文的文章九篇，著者当作《学文示例》的序。《学文示例》虽然题为"大学国文教本"，却与一般国文教本大不相同。前一部书里讨论到中国语文的特性和演变，对于现阶段的白话诗文的发展关系很大，后一部书虽然未必是适用的教本，却也是很有用的参考书。

《语文通论》里《中国语词之弹性作用》，《中国文字型与语言型的文学之演变》，《新文艺运动应走的新途径》，《新诗的前途》，这四篇是中心。《文笔再辨》分析"六朝"时代的文学的意念，精详确切，但是和现阶段的发展关系比较少。这里讨论，以那中心的四篇为主。郭先生的课题可以说有三个。一是语词，二是文体，三是音节。语词包括单音词和连语。郭先生"觉得中国语词的流动性很大，可以为单音同时也可以为复音，随宜而施，初无一定，这即是我们所谓弹性作用"（二面）。他分"语词伸缩"，"语词分合""语词变化"，"语词颠倒"四项，举例证明这弹性作用。那些例子丰富而显明，足够证明他的理

论。笔者尤其注意所谓“单音语词演化为复音的倾向”（四面）。笔者觉得中国语还是单音为主，先有单音词，后来才一部分“演化为复音”，商朝的卜辞里少连语，可以为证。但是这种复音化的倾向开始很早，卜辞里连语虽然不多，却已经有“往来”一类连语或词。《诗经》里更有了大量的叠字词与双声叠韵词。连语似乎以叠字与双声叠韵为最多，和六书里以形声字为最多相似。笔者颇疑心双声叠韵词本来只是单音词的延长。声的延长成为双声，如《说文》只有“蛩”字，后来却成为“蟋蟀”；韵的延长成为叠韵，如“消摇”，也许本来只说“消”一个音。书中所举的“玄黄”、“犹与”等双声连语可以自由分用（二三面），似乎就是从这种情形来的。

但是复音化的语词似乎限于物名和形况字，这些我们现在称为名词、形容词和副词；还有后世的代词和联结词（词类名称，用王了一先生在《中国现代语法》里所定的）。别的如动词等，却很少复音化的。这个现象的原因还待研究，但是已经可以见出中国语还是单音为主。本书说“复音语词以二字连缀者为最多，其次则三字四字”（三面）。双声叠韵词就都是“二字连缀”的。三字连缀似乎该以上一下二为通例。书中举《离骚》的“忳郁邑余侘傺兮”，并指出“忳与郁邑同义”（一八面），正是这种通例。这种复音语词《楚辞》里才见，也最多，似乎原是楚语。后来五七言诗里常用它。我们现在的口语里也还用着它，如“乱哄哄”之类。四字连缀以上二下二为主，书里举的马融的《长笛赋》“安翔骀荡，从容阐缓”等，虽然都是两个连语合成，但是这些合成的连语，意义都相近或相同，合成之后差不多成了一个连语。书里指“辞赋中颇多此种手

法”（二〇面），笔者颇疑心这是辞赋家在用着当时口语。现代口语里也还有跟这些相近的，如“死乞白赖”、“慢条斯理”之类。不过就整个中国语看，究竟是单音为主，二音连语为辅，三四音的语词只是点缀罢了。

郭先生将中国文体分为三个典型，就是“文字型，语言型与文字化的语言型”（六六面）。他根据文体的典型的演变划分中国文学史的时代。“春秋”以前为诗乐时代，“这是语言与文字比较接近的时代”。文字“组织不必尽同于口头的语言”，却还是经过改造的口语；“虽与习常所说的不必尽同，然仍是人人所共晓的语言”。这时代的文学是“近于语言型的文学”（六八至六九面）。古代言文的分合，主张不一；这里说的似乎最近情理。“战国”至两汉为辞赋时代，这是“渐离语言型而从文字型演进的时代，同时也可称是语言文字分离的时代”。郭先生说：

这是中国文学史上一个极重要的时代，因为是语文变化最显著的时代。此种变化，分为两途：其一，是本于以前寡其词协其音，改造语言倾向以逐渐进行，终于发见单音文字的特点，于是在文学中发挥文字之特长，以完成辞赋的体制，使文学逐渐走上文字型的途径；于是始与语言型的文学不相一致。其又一，是借统一文字以统一语言，易言之，即借古语以统一今语，于是其成为以古语为文辞，而语体与文言遂趋于分途。前一种确定所谓骈文的体制，以司马相如的功绩为多；后一种又确定所谓古文的体制，以司马迁的功绩为多。（六九至七〇面）

“以古语为文辞，即所谓文字化的语言型”（七一面）。这里指出两路的变化，的确是极扼要的。魏晋南北朝是骈文时代，“这才是充分发挥文字特点的时代”，“是以文字为工具而演进的时代”（七二面）。

“文字型的文学既演进到极端，于是起一个反动而成为古文时代”，隋唐至北宋为古文时代。书中说这是“托古的革新”。“古文古诗是准语体的文学，与骈文律之诗之纯粹的利用文字的特点者不同”。南宋至现代为语体时代，“充分发挥语言的特点”，“语录体的流行，小说戏曲的发展，都在这一个时代，甚至方言的文学亦以此时为盛。”这“也可说是文学以语言为工具而演进的时代”（七三至七四面）。语体时代从南宋算起，确是郭先生的特见。他觉得：

> 有些文学史之重在文言文方面者，每忽视小说与戏曲的地位；而其偏重在白话文方面者，又抹煞了辞赋与骈文的价值。前者之误，在以文言的馀波为主潮；后者之误，又在强以白话的伏流为主潮。（七四面）

这是公道的评论。他又说“中国文学的遗产自有可以接受的地方（辞赋与骈文），不得仅以文字的游戏视之”，而“现在的白话文过度的欧化也有可以商榷的地方，至少也应带些土气息，合些大众的脾胃”。他要白话文“做到不是哑巴的文学”（七五面）书中不止一回提到这两点，很是强调，归结可以说是在音节的课题上。他以为“运用音节的词，又可以限制句式之过度欧化”（一一二面），这样“才能使白话文显其应用性”（一一

七面)。他希望白话文“早从文艺的路走上应用的路”,“代替文言文应用的能力”,并“顾到通俗教育之推”(八九面)。笔者也愿意强调白话文“走上应用的路”。但是郭先生在本书自序的末了说;

我以为施于平民教育,则以纯粹口语为宜;用于大学的国文教学,则不妨参用文言文的长处;若是纯文艺的作品,那么即使稍偏欧化也未为不可。(《自序》四面)

这篇序写在三十年。照现在的趋势看,白话文似乎已经减少了欧化而趋向口语,就是郭先生说的“活语言”“真语言”(一〇九面),文言的成分是少而又少了。那么,这种辨别雅俗的三分法,似乎是并不需要的。

郭先生特别强调“中国文学的音乐性”,同意一般人的见解,以为欧化的白话文是“哑巴文学”。他对中国文学的音乐性是确有所见的。书中指出人作文不知道标点分段,所以只有在音节上求得句读和段落的分明;骈文和古文甚至戏剧里的道白和语录都如此,骈文的匀整和对偶,古文句子的短,主要的都是为了达成这个目的。而这种句读和段落的分明,是从诵读中觉出(三八至三九面,又《自序》二至三面)。但是照晋朝以来的记载,如《世说新语》等,我们知道诵读又是一种享受,是代替唱歌的。郭先生虽没有明说,显然也分到这种情感。他在本书自序里主张“于文言取其音节,于白话取其气势,而音节也正所以为气势之助”(三面),这就是“参用文言文的长处”。书中称赞小品散文,不反对所谓“语录体”,正因

为“文言白话无所不可”（一〇四至一〇八面），又主张白话诗“容纳旧诗词而仍成新格”（一三二面），都是所谓“参用文言文的长处”。但是小品文和语录体都过去了，白话诗白话文也已经不是“哑巴文学”了。自序中说“于白话取其气势”，在笔者看来，气势不是别的，就是音节，不过不是骈文的铿锵和古文的吞吐作态罢了。朗诵的发展使我们认识白话的音节，并且渐渐知道如何将音节和意义配合起来，达成完整的表现。现在的青年代已经能够直接从自己唱和大家唱里享受音乐，他们将音乐和语言分开，让语言更能尽它的职责，这是一种进步。至于文言，如书中说的，骈文“难懂”，古文“只适宜于表达简单的意义”（三九面）；“在通篇的组织上，又自有比较固定的方法，遂也不易容纳复杂的思想”（《自序》三面）。而古诗可以用古文做标准，律诗可以用骈文做标准。那么，文言的终于被扬弃，恐怕也是必然的罢。

《语文通论》里有一篇道地的《学文示例·序》，说这部书“以技巧的训练为主而以思想训练为辅”，“重在文学之训练”，兼选文言和白话，散文和韵文，“其编制以例为纲而不以体分类”，“示人以行文之变化”（一四五至一四九面）。书全共分五例：

一、评改例，分摘谬、修正二目，其要在去文章之病……。二、拟袭例，分摹拟、借袭二目，摹拟重在规范体貌，借袭重在点窜成言，故又为根据旧作以成新制之例。三、变翻例，分译辞、翻体二目，或迻译古语，或檃括成文，这又是改变旧作以成新制之例。四、申驳例，分续广、驳难二目，续广

以申前文未尽之意，驳难以正昔人未惬之见，这又重在立意方面，是补正旧作以成新制之例。五、熔裁例，此则为学文最后工夫，是摹拟而异其形迹，出因袭而自生变化，或同一题材而异其结构，或异其题材而合其神情，……这又是比较旧作以启迪新知之例。（一四九至一五〇面）

郭先生编《学文示例》这部书，搜采的范围很博，选择的作品很精，类列的体例很严，值得我们佩服，书中白话的例极少，这是限于现有的材料，倒不是郭先生一定要偏重文言；不过结果却成了以训练文言为主。所选的例子大多数出于大家和名家之手，精诚然是精，可是给一般大学生“示例”，要他们从这里学习文言的技巧，恐怕是太高太难了。至于现在的大学生有九个乐意学习这种文言的，姑且可以不论。不过这部书确是“一种新的编制，新的方法”，如郭先生序里说的，近代陈曾则先生编有《古文比》，选录同体的和同题的作品，并略有评语。这不是“班马异同评”一类书的老套子，不免简单些。战前郑奠先生在北京大学任教，编出《文镜》的目录，同题之外，更分别体裁，并加上评改一类，但是也不及本书的完备与变化。这《学文示例》确是一部独创的书。若是用来启发人们对于古文学的欣赏的兴趣，并培养他们的能力，这是很有用的一部参考书。

《清华学报》。

禅家的语言

我们知道禅家是“离言说”的，他们要将嘴挂在墙上。但是禅家却最能够活用语言。正像道家以及后来的清谈家一样，他们都否定语言，可是都识得语言的弹性，把握着，运用着，达成他们的活泼无碍的说数。不过道家以及清谈家只说到“得意忘言”，“言不尽意”，还只是部分的否定语言，禅家却彻底的否定了它。《古尊宿语录》卷二记百丈怀海禅师答僧问“祖宗密语”说：

无有密语，如来无有秘密藏。但有语句，尽属法之尘垢。但有语句，尽属烦恼边收。但有语句，尽属不了义教。但有语句，尽不许也，了义教俱非也。更讨什么密语！

这里完全否定了语句，可是同卷又记着他的话：

但是一切言教只如治病，为病不同，药亦不同。所以有时说有佛，有时说无佛。实语治病，病若得瘥，个个是实语，病若不瘥，个个是虚妄语。实语是虚妄语，生见故。虚妄是实语，断众生颠倒故。为病是虚妄，只有虚妄药相治。

又说：

世间譬喻是顺喻，不了义教是顺喻。了义教是逆喻。舍头目髓脑是逆喻，如今不爱佛菩提等法是逆喻。

虚实顺逆却都是活用语言。否定是站在语言的高头，活用是站在语言的中间；层次不同，说不到矛盾。明白了这个道理，才知道如何活用语言。

北平《世间解》月刊第五期上有顾随先生的《揣龠录》，第五节题为《不是不是》，中间提到“如何是（达摩）祖师西来意”一问，提到许多答语，说只是些“不是，不是！”这确是一语道着。斩断葛藤。但是“不是，不是！”也有各色各样。顾先生提到赵州和尚，这里且看看他的一手。《古尊宿语录》卷十三记学人问他：

问：“如何是赵州一句？”
师云：“半句也无。”
学云：“岂无和尚在？”
师云：“老僧不是一句。”

卷十四又记：

问：“如何是一句？”
师云：“道什么？”
问：“如何是一句？”
师云：“两句。”

同卷还有：

问："如何是目前一句？"
师云："老僧不如你！"

这都是在否定"一句"，"一句""密语"。第一个答语，否定自明。第二次答"两句"，"两句"不是"一句"，牛头不对马嘴，还是个否定。第三个答语似乎更不相干，却在说：不知道，没有"目前一句"，你要，你自己悟去。

同样，他否定了"祖师西来意"那问语。同书卷十三记学人问"如何是祖师西来意"？

师云："庭前柏树子。"

卷十四记着同一问语：

师云："床脚是。"
云："莫便是也无？"（就是这个吗？）
师云："是即脱取去。"（是就拿下带了去。）

还有一次答话：

师云："东壁上挂葫芦，多少时也！"

"即心即佛"，"非心非佛"，"祖师西来意"是不可说的。这里

却说了，说得很具体。但是“柏树子”，“床脚”，“葫芦”，这些用来指点的眼前景物，可以说都和“西来意”了不相干，所谓“逆喻”，是用肯定来否定，说了还跟没有说一样。但是同卷又记着：

> 问：“柏树子还有佛性也无？”
> 师云：“有。”
> 云：“几时成佛？”
> 师云：“待虚空落地。”
> 云：“虚空几时落地？”
> 师云：“待柏树子成佛。”

既是“虚空”，何能“落地”？这句话否定了它自己，现在我们称为无意义的话。“待柏树子成佛”是兜圈子，也等于没有说，我们称为丐词。这些也都是用肯定来否定的。但是柏树子有佛性，前面那些答话就又不是了不相干了。这正是活用，我们称为多义的话。

同卷紧接着的一段：

> 问：“如何是西来意？”
> 师云：“因什么向院里骂老僧！”
> 云：“学人有何过？”
> 师云：“老僧不能就院里骂得阇黎。”（阇黎＝师）

又记着：

问："如何是西来意？"

师云："板齿生毛。"

这里前两句答话也是了不相干，但是不是眼前有的景物，而是眼前没有的事；没有的事是没有，是否定。但是"骂老僧"，"骂阇黎"就是不认得僧，不认得师，因而这一问也就是不认得祖师。这也是两面儿话，或说是两可的话。末一句答话说板牙上长毛，也是没有的事，并且是不可能的事；"西来意"是不可能说的。同卷还有两句答话：

师云："如你不唤作祖师，意犹未在。"

这是说没有"祖师"，也没有"意"。

师云："什么处得者消息来！"

意思是跟上句一样。这都是直接否定了问句，比较简单好懂。顾先生说"庭前柏树子"一句"流传宇宙，震铄古今"，就因为那答话里是个常物，却出乎常情，却又不出乎禅家"无多子"的常理。这需要活泼无碍的运用想象，活泼无碍的运用语言。这就是所谓"机锋"。"机锋"也有路数，本文各例可见一斑。

《世间解》月刊。

论老实话

美国前国务卿贝尔纳斯退职后写了一本书，题为《老实话》。这本书中国已经有了不止一个译名，或作《美苏外交秘录》，或作《美苏外并内幕》，或作《美苏外交纪实》，“秘录”“内幕”和“纪实”都是“老实话”的意译。前不久笔者参加一个宴会，大家谈起贝尔纳斯的书，谈起这个书名。一个美国客人笑着说，“贝尔纳斯最不会说老实话！”大家也都一笑。贝尔纳斯的这本书是否说的全是“老实话”，暂时不认，他自题为《老实话》，以及中国的种种译名都含着“老实话”的意思，却可见无论中外，大家都在要求着“老实话”。贝尔纳斯自题这样一个书名，想来是表示他在做国务卿办外交的时候有许多话不便“老实说”，现在是自由了，无官一身轻了，不妨“老实说”了——原名直译该是《老实话》，还不是《老实说》。但是他现在真能自由的“老实说”，真肯那么的“老实说”吗？——那位美国客人的话是有他的理由的。

无论中外，也无论古今，大家都要求“老实话”，可见“老实话”是不容易听到见到的。大家在知识上要求真实，他们要知道事实，寻求真理。但是抽象的真理，打破沙缸问到底，有的说可知，有的说不可知，至今纷无定论，具体的事实却似乎或多或少总是可知的。况且照常识上看来，总是先有事

后才有理，而在日常生活里所要应付的也都是些事，理就包含在其中，在应付事的时候，理往往是不自觉。因此强调就落到了事实上。常听人说“我们要明白事实的真理”，既说“事实”，又说“真相”，叠床架屋，正是强调的表现。说出事实的真相，就是“实话”买东西叫卖的人说“实价”，问口供叫犯人“从实招来”，都是要求“实话”。人与人如此，国与国也如此。有些时事评论家常说美苏两强若是能够肯老实说出两国的要求是些什么东西，再来商量，世界的局面也许能够明朗化。可是又有些评论家认为两强的话，特别是苏联方面的，说的已经够老实了，够明朗化了。的确，自从去年辛斯基在联合国大会上指名提出了“战争贩子”以后，美苏两强的话是越来越老实了，但是明朗化似乎还未见其然。

人们为什么不能不肯说实话呢？归根结蒂，关键是在利害的冲突上。自己说出实话，让别人知道自己的虚实，容易制自己。就是不然，让别人知道底细，也容易比自己抢先一着。在这个分配不公平的世界上，生活好像战争，往往是有你无我；因此各人都得藏着点儿自己，让人莫名其妙。于是乎勾心斗角，捉迷藏，大家在不安中猜疑着。向来有句老话，“知人知面不知心”，还有，“逢人只说三分话，未可全抛一片心”这种处世的格言正是教人别说实话，少说实话，也正是暗示那利害的冲突。我有人无，我多人少，我强人弱，说实话恐怕人来占我的便宜；强的要越强，多的要越多，有的要越有。我无人有，我少人多，我弱人说实话也恐怕人欺我不中用；弱的想变强，少的想变多，无的想变有。人与人如此，国与国又何尝不如此！

说到战争，还有句老实话，“兵不厌诈”！真的交兵“不厌诈”，勾心斗角，捉迷藏，耍花样，也正是个“不厌诈”！“不厌诈”，就是越诈越好，从不说实话少说实话大大的跨进了一步；于是乎模糊事实，夸张事实，歪曲事实，甚至于捏造事实！于是乎种种谎话，应有尽有，你想我是骗子，我想你是骗子。这种情形，中外古今大同小异，因为分配老是不公平，利害也老在冲突着。这样可也就更要求实话，老实话。老实话自然是有的，人们没有相当限度的互信，社会就不成其为社会了。但是实话总还不少，谎话总还太多，社会的和谐恐怕还远得很罢。不过谎话虽然多，全然出于捏造的却也少，因为不容易使人信。麻烦的是谎话里参实话，实话里参谎话——巧妙可也在这儿。日常的话多多少少是两参的，人们的互信就建立在这种两参的话上，人们的猜疑可也发生在这两参的话上。即如贝尔纳斯自己标榜的“老实话”，他的同国的那位客人就怀疑他在用好名字骗人。我们这些常人谁能知道他的话老实或不老实到什么程度呢？

人们在情感 要求真诚，要求真心真意，要求开诚相见或诚恳的态度。他们要听“真话”，“真心话”。心坎儿上的，不是嘴边上的话。这也可以说是“老实话”。但是“心口如一”向来是难得的，“口是心非”恐怕大家有时都不免，读了奥尼尔的《奇异的插曲》就可恍然。“口蜜腹剑”却真成了小人。真话不一定关于事实，主要的是态度。可是，如前面引过的，“知人知面不知心”，不看什么人就掏出自己的心肝来，人家也许还嫌血腥气呢！所以交浅不能言深，大家一见面儿只谈天气，就是这个道理。所谓“推心置腹”，所谓“肺腑之谈”，总

得是二三知己才成；若是泛泛之交，只能敷敷衍衍，客客气气，说一些不相干的门面话。这可也未必就是假的，虚伪的。他至少眼中有你。有些人一见面冷冰冰的，拉长了面孔，爱理人不理人的，可以算是“真”透了顶，可是那份儿过了火的“真”，有几个受得住！本来彼此既不相知，或不深知，相干的话也无从说起，说了反容易出岔儿，乐得远远儿的，淡淡儿的，慢慢儿的，不过就是彼此深知，像夫妇之间，也未必处处可以说真话。“人心不同，各如其面”，一个人总有些不愿意教别人知道的秘密，若是不顾忌着些个，怎样亲爱的也会碰钉子的。真话之难，就在这里。

真话虽然不一定关于事实，但是谎话一定不会是真话。假话却不一定就是谎话，有些甜言蜜语或客气话，说得过火，我们就认为假话，其实说话的人也许倒并不缺少爱慕与尊敬。存心骗人，别有作用，所谓“口蜜腹剑”的，自然当作别论。真话又是认真的话，玩话不能当作真话。将玩话当真话，往往闹别扭，即使在熟人甚至亲人之间。所以幽默感是可贵的。真话未必是好听的话，所谓“苦口良言”，“药石之言”，“忠言”，“直言”，往往是逆耳的，一片好心往往倒得罪了人。可是人们又要求“直言”，专制时代“直言极谏”是选用人才的一个科目，甚至现在算命看相的，也还在标榜“铁嘴”，表示直说，说的是真话，老实话。但是这种“直言”“直说”大概是不至于刺耳至少也不至于太刺耳的。又是“直言”，又不太刺耳，岂不两全其美吗！不过刺耳也许还可忍耐，刺心却最难宽恕；直说遭怨，直言遭忌，就为刺了别人的心——小之被人骂为“臭嘴”，大之可以杀身。所以不折不扣的“直言极谏”之臣，

到底是寥寥可数的。直言刺耳，进而刺心，简直等于相骂，自然会叫人生气，甚至于翻脸。反过来，生了气或翻了脸，骂起人来，冲口而出，自然也多直言，真话，老实话。

人与人是如此，国与国在这里却不一样。国与国虽然也讲友谊，和人与人的友谊却不相当，亲谊更简直是没有。这中间没有爱，说不上“真心”，也说不上“真心话”。倒是不缺少客气话，所谓外交辞令；那只是礼尚往来，彼此表示尊敬而已。还有，就是条约的语言，以利害为主，有些是互惠，更多是偏惠，自然是弱小吃亏。这种条约倒是“实话”，所以有时得有秘密条款，有时更全然是密约。条约总说是双方同意的，即使只有一方是“欣然同意”。不经双方同意而对一方有所直言，或彼此相对直言，那就往往是谴责，也就等于相骂。像去年联合国大会以后的美苏两强，就是如此。话越说得老实，也就越尖锐化，当然，翻脸倒是还不至于的。这种老实话一方面也是宣传。照一般的意见，宣传决不会是老实话。然而美苏两强互相谴责，其中的确有许多老实话，也的确有许多人信这一方或那一方，两大阵营对垒的形势因此也越见分明，世界也越见动荡。这正可见宣传的力量。宣传也有各等各样。毫无事实的空头宣传，不用说没人信；有事实可也参点儿谎，就有信的人。因为有事实就有自信，有自信就能多多少少说出些真话，所以教人信。自然，事实越多越分明，信的人也就越多。但是有宣传，也就有反宣传，反宣传意在打消宣传。判断当然还得凭事实。不过正反错综，一般人眼花缭乱，不胜其麻烦，就索性一句话抹杀，说一切宣传都是谎！可是宣传果然都是谎，宣传也就不会存在了，所以还当分别而论。即如贝尔纳斯将他的书自

题为《老实说》或《老实话》，那位美国客人就怀疑他在自我宣传；但是那本书总不能够全是谎罢？一个人也决不能够全靠撒谎而活下去，因为那么着他就掉在虚无里，就没了。

《周论》。

鲁迅先生的杂感

最近写了一篇短文讨论“百读不厌”那个批评用语，照笔者分析的结果，所谓“百读不厌”，注重趣味与快感，不适用于我们的现代文学。可是现代作品里也有引人“百读不厌”的，不过那不是作品的主要的价值。笔者根据自己的经验，举出鲁迅先生的《阿Q正传》做例子，认为引人“百读不厌”的是幽默，这幽默是严肃的，不是油腔滑调的，更不只是为幽默而幽默。鲁迅先生的《随感录》，先是出现在《新青年》上后来收在《热风》里的，还有一些“杂感”，在笔者也是“百读不厌”的。这里吸引我的，一方面固然也是幽默，一方面却还有别的，就是那传统的称为“理趣”，现在我们可以说是“理智的结晶”的，而这也就是诗。

冯雪峰先生在《鲁迅论》里说到鲁迅先生“在文学上独特的特色”：

首先，鲁迅先生独创了将诗和政论凝结于一起的“杂感”这尖锐的政论性的文艺形式。这是匕首，这是投枪，然而又是独特形式的诗；这形式，是鲁迅先生所独创的，是诗人和战士的一致的产物。自然，这种形式，在中国旧文学里有它类似的存在的，但我们知道旧文学中的这种形式，有的只是形式和笔法上有可取之点，精神上是完全不成的；有的则在精神上也有

可取之点，却只是在那里自生自长的野草似的一点萌芽。鲁迅先生，以其战斗的需要，才独创了这在其本身是非常完整的，而且由鲁迅先生自己达到了那高峰的独特的形式。（见《过来的时代》）

所谓“中国文学里有它类似的存在的”，大概指的古文里短小精悍之作，像韩柳杂说的罢？冯先生说鲁迅先生“也同意对于他的杂感散文在思想意义之外又是很高的而且独创的艺术作品的评价”，“并且以为（除何凝先生外）还没有说出这一点来”（《关于鲁迅在文学上的地位》的《附记》，见同书）。这种“杂感”在形式上的特点是“简短”，鲁迅先生就屡次用“短评”这名称，又曾经泛称为“简短的东西”。“简短”而“凝结”，还能够“尖锐”得像“匕首”和“投枪”一样；主要的是他在用了这“匕首”和“投枪”战斗着。“狭巷短兵相接处，杀人如草不闻声”，这是诗，鲁迅先生的“杂感”也是诗。

《热风》的《题记》的结尾：

但如果凡我所写，的确都是冷的呢？则它的生命原来就没有，更谈不到中国的病证究竟如何。然而，无情的冷嘲和有情的讽刺相去本不及一张纸，对于周围的感受和反应，又大概是所谓“如鱼饮水冷暖自知”的；我却觉得周围的空气太寒冽了，我自说我的话，所以反而称之曰《热风》。

鲁迅先生是不愿承受“冷静”那评价的，所以有这番说话。他确乎不是个“冷静”的人，他的憎正由于他的爱；他的“冷

嘲”其实是“热讽”。这是“理智的结晶”，可是不结晶在冥想里，而结晶在经验里；经验是“有情的”，所以这结晶是有“理趣”的。开始读他的《随感录》的时候，一面觉得他所嘲讽的愚蠢可笑，一面却又往往觉得毛骨悚然——他所指出的“中国病证”，自己没有犯过吗？不在犯着吗？可还是“百读不厌”的常常去翻翻看看，吸引我的是那笑，也是那“笑中的泪”罢。

这种诗的结晶在《野草》里“达到了那高峰”。《野草》被称为散文诗，是很恰当的。《题辞》里说：

过去的生命已经死亡。我对于这死亡有大欢喜，因为我借此知道它曾经存活。死亡的生命已经朽腐。我对于这朽腐有大欢喜，因为我借此知道它还非空虚。

又说：

我自爱我的野草，但我憎恶这以野草作装饰的地面。地火在地下运行，奔突；熔岩一旦喷出，将烧尽一切野草，以及乔木，于是并且无可朽腐。

又说：

我以这一丛野草在明与暗，生与死，过去与未来之际，献于友与仇，人与兽，爱者与不爱者之前作证。

最后是：

> 去罢，野草，连着我的题辞！

这写在一九二七年，正是大革命的时代。他彻底地否定了“过去的生命”，连自己的《野草》连着这《题辞》，也否定了。但是并不否定他自己。他“希望”地下的火火速喷出，烧尽过去的一切；他“希望”的是中国的新生！在《野草》里比在《狂人日记》里更多的用了象征，用了重叠，来“凝结”来强调他的声音，这是诗。

他一面否定，一面希望，一面在战斗着。《野草》里的一篇《希望》，是一九二五年一月一日写的，他说：

> 我只得由我来肉薄这空虚中的暗夜了。纵使寻不到身外的青春，也总得自己来一掷我身中的迟暮。但暗夜又在那里呢？现在没有星，没有月光，以至笑的渺茫和爱的翔舞；青年们很平安，而我的面前又竟至于并且没有真的暗夜。

然而就在这一年他感到青年们动起来了，感到“真的暗夜”露出来了。这一年他写了特别多的“杂感”，就是收在《华盖集》里的。这一年“十二月三十一日之夜”写的《题记》里给了这些“短评”一个和《随感录》略有分别的名字，就是“杂感”。他说这些“杂感”“往往执滞在几件小事情上”，也就是从一般的“中国的病证”转到了个别的具体的事件上。虽然他还是将这种个别的事件“作为社会上的一种典型”（见前引冯雪峰先

生那篇《附记》里引的鲁迅先生自己的话）来处理，可是这些“杂感”比起《热风》中那些《随感录》确乎是更其现实的了；他是从诗回向散文了。换上“杂感”这个新名字，似乎不是随随便便的无所谓的。

散文的杂感增加了现实性，也增加了尖锐性。“一九三二年四月二十四日之夜”写的《三闲集》的《序言》里说到：

> 恐怕这“杂感”两个字，就使志趣高超的作者厌恶，避之惟恐不远了。有些人们，每当意在奚落我的时候，就往往称我为“杂感家”。

这正是尖锐性的证据。他这时在和“真的暗夜”“肉薄”了，武器是越尖锐越好，他是不怕“‘不满于现状的’的‘杂感家’”这一个“恶谥”的。一方面如冯雪峰先生说的，“他又常痛惜他的小说和他的文章中的曲笔常被一般读者误解”。所以“更倾向于直剖明示的尖利的批判武器的创造”（见《鲁迅先生计划而未完成的著作》，也在《过去的时代》中）了。这种“直剖明示”的散文作风伴着战斗发展下去，“杂感”就又变为“杂文”了。“一九三二年四月三十日之夜”写的《二心集》的《序言》里开始就说：

> 这里是一九三〇与三一年两年间的杂文的结集。

末尾说：

自从一九三一年一月起，我写了较上年更多的文章，但因为揭载的刊物有些不同，文字必得和它们相称，就很少做《热风》那样简短的东西了；而且看看对于我的批评文字，得了一种经验，好像评论做得太简括，是极容易招得无意的误解，或有意的曲解似的。

又说，

这回连较长的东西也收在这里面。

“简单”改为不拘长短，配合着时代的要求，“杂文”于是乎成了大家都能用，尖利而又方便的武器了。这个创造是值得纪念的；虽然我们损失了一些诗，可是这是个更需要散文的时代。

《燕京新闻》副页。

闻一多先生怎样走着中国文学的道路

——《闻一多全集》序

闻一多先生为民主运动贡献了他的生命，他是一个斗士。但是他又是一个诗人和学者。这三重人格集合在他身上，因时期的不同而或隐或现。大概从民国十四年参加《北平晨报》的诗刊到二八年任教青岛大学，可以说是他的诗人时期，这以后直到三十三年参加昆明西南联合大学的"五四"历史晚会，可以说是他的学者时期，再以后这两年多，是他的斗士时期。学者的时期最长，斗士的时期最短。然而他始终不失为一个诗人；而在诗人和学者的时期，他也始终不失为一个斗士。本集里承臧克家先生抄来三十二年他的一封信，最可以见出他这种三位一体的态度。他说：

> 我只觉得自己是座没有爆发的火山，火烧得我痛，却始终没有能力（就是技巧）炸开那禁锢我的地壳，放射出光和热来。只有少数跟我很久的朋友（如梦家）才知道我有火，并且就在《死水》里感觉出我的火来。

这是斗士藏在诗人里。他又说：

你们做诗人的人老是这样窄狭，一口咬定世上除了诗什么也不存在。有比历史更伟大的诗篇吗？我不能想象一个人不能在历史（现代也在内，因为它是历史的延长）里看出诗来，而还能懂诗。……你不知道我在故纸堆中所做的工作是什么，它的目的何在，……因为经过十馀年故纸堆中的生活，我有了把握，看清了我们这民族、这文化的病症，我敢于开方了。方单的形式是什么——一部文学史（诗的史），或一首诗（史的诗），我不知道，也许什么也不是。……你诬枉了我，当我是一个蠹鱼，不晓得我是杀蠹的芸香。虽然二者都藏在书里，他们的作用并不一样。

学者中藏着诗人，也藏着斗士。他又说“今天的我是以文学史家自居的”。后来的他却开了“民主”的“方单”，进一步以直接行动的领导者的斗士姿态出现了。但是就在被难的前几个月，他还在和我说要写一部唯物史观的中国文学史。，

闻先生真是一团火。就在《死水》那首诗里他说：

这是一沟绝望的死水，
这里断不是美的所在，
不如让给丑恶来开垦，
看他造出个什么世界。

这不是“恶之花”的赞颂，而是索性让“丑恶”早些“恶贯满盈”，“绝望”里才有希望。在《死水》这诗集的另一首诗《口供》里又说：

可是还有一个我，你怕不怕？——
苍蝇似的思想，垃圾桶里爬。

“绝望”不就是“静止”，在“丑恶”的“垃圾桶里爬”着，他并没有放弃希望。他不能静止，在《心跳》那首诗里唱着：

静夜！我不能，不能受你的贿赂。
谁希罕你这墙内方尺的和平！
我的世界还有更辽阔的边境。
这四墙既隔不断战争的喧嚣，
你有什么方法禁止我的心跳？

所以他写下战争惨剧的《荒村》诗，又不怕人家说他窄狭，写下了许多爱国诗。他将中国看作“一道金光”，“一股火”（《一个观念》）。那时跟他的青年们很多，他领着他们做诗，也领着他们从“绝望”里向一个理想挣扎着，那理想就是“咱们的中国！”（《一句话》）

可是他觉得做诗究竟“窄狭”，于是乎转向历史，中国文学史。他在给臧克家先生的那封信里说，“我始终没有忘记除了我们的今天外，还有那二千年前的昨天，这角落外还有整个世界。”同时三十二年写作的那篇《文学的历史动向》里说起“对近世文明影响最大最深的四个古老民族——中国、印度、以色列、希腊——都在差不多同时猛抬头，迈开了大步”。他说：

> 约当纪元前一千年左右，在这四个国度里，人们都歌唱起来，并将他们的歌记录在文字里，给流传到后代……。四个文化，在悠久的年代里，起先是沿着各自的路线，分途发展，不相闻问。然后，慢慢的随着文化势力的扩张，一个个的胳臂碰上了胳臂，于是吃惊，点头，招手，交谈，日子久了，也就交换了观念思想与习惯。最后，四个文化慢慢的都起着变化，互相吸收，融合，以至总有那么一天，四个的个别性渐渐消失，于是文化只有一个世界的文化。这是人类历史发展的必然路线，谁都不能改变，也不必改变。

这就是“这角落外还有整个世界”一句话的注脚。但是他只能从中国文学史下手。而就是“这角落”的文学史，也有那么长的年代，那么多的人和书，他不得不一步步的走向前去，不得不先钻到“故纸堆内讨生活”，如给臧先生信里说的。于是他好像也有了“考据癖”。青年们渐渐离开了他。他们想不到他是在历史里吟味诗，更想不到他要从历史里创造“诗的史”或“史的诗”。他告诉臧先生，“我比任何人还恨那故纸堆，正因为恨它，更不能不弄个明白。”他创造的是崭新的现代的“诗的史”或“史的诗”。这一篇巨著虽然没有让他完成，可是十多年来也片断的写出了一些。正统的学者觉得这些不免“非常异义，可怪之论”，就戏称他和一两个跟他同调的人为“闻一多派”。这却正见出他是在开辟着一条新的道路；而那披荆斩棘，也正是一个斗士的工作。这时期最长，写作最多。到后来他以民主斗士的姿态出现，青年们又发现了他，这一回跟他的

可太多了！虽然行动时时在要求着他，他写的可并不算少，并且还留下了一些演讲录。这一时期的作品跟演讲录都充满了热烈的爱憎和精悍之气，就是学术性的论文《龙凤》和《屈原问题》等也如此。这两篇，还有杂文《关于儒·道·土匪》，大概都可以算得那篇巨著的重要的片段罢。这时期他将诗和历史跟生活打成一片；有人说他不懂政治，他倒的确不会让政治的圈儿箍住的。

他在“故纸堆内讨生活”，第一步还得走正统的道路，就是语史学的和历史学的道路，也就是还得从训诂和史料的考据下手。在青岛大学任教的时候，他已经开始研究唐诗；他本是个诗人，从诗到诗是很近便的路。那时工作的重心在历史的考据。后来又从唐诗扩展到《诗经》、《楚辞》，也还是从诗到诗。然而他得弄语史学了。他读卜辞，读铜器铭文，从这些里找训诂的源头。从本集二十二年给饶孟侃先生的信可以看出那时他是如何在谨慎的走着正统的道路。可是他“很想到河南游游，尤其想看洛阳——杜甫三十岁前后所住的地方”。他说“不亲眼看看那些地方我不知杜甫传如何写”。这就不是一个寻常的考据家了！抗战以后他又从《诗经》、《楚辞》跨到了《周易》和《庄子》；他要探求原始社会的生活，他研究神话，如高唐神女传说和伏羲故事等等，也为了探求“这民族，这文化”的源头，而这原始的文化是集体的力，也是集体的诗；他也许要借这原始的集体的力给后代的散漫和萎靡来个对症下药罢。他给臧先生写着：

我的历史课题甚至伸到历史以前，所以我研究神话，我的

文化课题超出了文化圈外，所以我又在研究以原始社会为对象的文化人类学。

他不但研究着文化人类学，还研究佛罗依德的心理分析学来照明原始社会生活这个对象。从集体到人民，从男女到饮食，只要再跨上一步；所以他终于要研究起唯物史观来了，要在这基础上建筑起中国文学史。从他后来关于文学的几个演讲，可以看出他已经是在跨着第一步。

然而他为民主运动献出了生命，再也来不及打下这个中国文学史的基础了。他在前一个时期里却指出过“文学的历史动向”。他说从西周到北宋都是诗的时期，“我们这大半部文学史，实质上都是诗史”。可是到了北宋，“可能的调子都已唱完了”，上前“接力”的是小说与戏剧。“中国文学史的路线从南宋起便转向了，从此以后是小说戏剧的时代。”他说“是那充满故事兴味的佛典之翻译与宣讲，唤醒了本土的故事兴趣的萌芽，使它与那较进步的外来形式相结合，而产生了我们的小说与戏剧。”而第一度外来影响刚刚扎根，现在又来了第二度。第一度佛教带来的印度影响是小说戏剧，第二度基督教带来的欧洲影响又是小说戏剧，……于是乎他说：

四个文化同时出发，三个文化都转了手，有的转给近亲，有的转给外人，主人自己却没落了，那许是因为他们都只勇于“予”而怯于“受”。中国是勇于“予”而不太怯于“受”的，所以还是自己文化的主人，然而……仅仅不怯于“受”是不够的，要真正勇于“受”，让我们的文学更彻底的向小说戏剧发

展，等于说要我们死心塌地走人家的路。这是一个“受”的勇气的测验。

这里强调外来的影响。他后来建议将大学的中国文学系跟外国语文学系改为文学系跟语言学系，打破“中西对立，文语不分”的局面，也有“要真正勇于受”，都说明了“这角落外还有整个世界”那句话。可惜这个建议只留下一堆语句，没有写成。但是那印度的影响是靠了“宗教的势力”才普及于民间，因而才从民间“产生了我们的小说与戏剧”。人民的这种集体创作的力量是文学的史的发展的基础，在诗歌等等如此，在小说戏剧更其如此。中国文学史里，小说和戏剧一直不曾登大雅之堂，士大夫始终只当它们是消遣的玩意儿，不是一本正经。小说戏剧一直不曾脱去了俗气，也就是平民气。等到民国初年我们的现代化的运动开始，知识阶级渐渐形成，他们的新文学运动和新文学运动接受了欧洲的影响，也接受了“欧洲文学的主干”的小说和戏剧；小说戏剧这才堂堂正正的成为中国文学。《文学的历史动向》里还没有顾到这种情形，但在《中国文学史稿》里，闻先生却就将“民间影响”跟“外来影响”并列为“二大原则”，认为“一事的二面”或“二阶段”，还说，“前几次外来影响皆不自觉，因经由民间；最近一次乃士大夫所主持，故为自觉。”

他的那本《中国文学史稿》，其实只是三十三年在昆明中法大学教授中国文学史的大纲，还待整理，没有收在全集里。但是其中有《四千年文学大势鸟瞰》，分为四段八大期，值得我们看看：

第一段　本土文化中心的抟成　一千年左右

第一大期　黎明　夏商至周成王中叶（公元前二〇五〇至一一〇〇）约九百五十年

第二段　从三百篇到十九首　一千二百九十一年

第二大期　五百年的歌唱　周成王中叶至东周定王八年（陈灵公卒，《国风》约终于此时，前一〇九九至五九九）约五百年

第三大期　思想的奇葩　周定王九年至汉武帝后元二年（前五九八至前八七）五百一十年

第四大期　一个过渡期间　汉昭帝始元元年至东汉献帝兴平二年（前八六至后一九五）二百八十一年献帝兴平二年（前八六至后一九五）二百八十一年

第三段　从曹植到曹雪芹　一千七百一十九年

第五大期　诗的黄金时代　东汉献帝建安元年至唐玄宗天宝十四载（一九六至七五五）五百五十九年

第六大期　不同型的馀势发展　唐肃宗至德元载至南宋恭帝德祐二年（七五六年至一二七六）五百二十年

第七大期　故事兴趣的醒觉　元世祖至元十四年至民国六年（一二七七至一九一七）六百四十年

第四段　未来的展望——大循环

第八大期　伟大的期待　民国七年至……（一九一八……）

第一段“本土文化中心的抟成”，最显著的标识是仰韶文化（新石器时代）的陶器花纹变为殷周的铜器花纹，以及农业的

兴起等。第三大期"思想的奇葩"，指的散文时代。第六大期"不同型的馀势发展"，指的诗中的"更多样性与更参差的情调与观念"，以及"散文复兴与诗的散文化"等。第四段的"大循环"，指的回到大众。第一第二大期是本土文化的东西交流时代，以后是南北交流时代。这中间发展的"二大原则"，是上文提到的"外来影响"和"民间影响"；而最终的发展是"世界性的趋势"。——这就是闻先生计划着创造着的中国文学史的轮廓。假如有机会让他将这个大纲重写一次，他大概还要修正一些，补充一些。但是他将那种机会和生命一起献出了，我们只有从这个简单的轮廓和那些片段，完整的，不完整的，还有他的人，去看出他那部"诗的史"或那首"史的诗"。

他是个现代诗人，所以认为"在这新时代的文学动向中，最值得揣摩的，是新诗的前途。"他说新诗得"真能放弃传统意识，完全洗心革面，重新做起"——

那差不多等于说，要把诗做得不像诗了。也对。说得更准确点，不像诗，而像小说戏剧，至少让它多像点小说戏剧，少像点诗。太多"诗"的诗，和所谓"纯诗"者，将来恐怕只能以一种类似解嘲与抱歉的姿态，为极少数人存在着。在一个小说戏剧的时代，诗得尽量采取小说戏剧的态度，利用小说戏剧的技巧，才能获得广大的读众。……新诗所用的语言更是向小说戏剧跨近了一大步，这是新诗之所以为"新"的第一个也是最主要的理由。其他在态度上，在技巧上的种种进一步的试验，也正在进行着。请放心，历史上常常有人把诗写得不像诗，如阮籍、陈子昂、孟郊，如华滋渥斯、惠特曼，而转瞬间

便是最真实的诗了。诗这东西的长处就在它有无限度的弹性，……只有固执与狭隘才是诗的致命伤，……

那时他接受了英国文化界的委托，正在抄选中国的新诗，并且翻译着。他告诉臧克家先生：

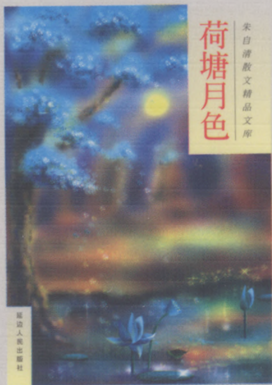
不用讲今天的我是以文学史家自居的，我并不是代表某一派的诗人。唯其曾经一度写过诗，所以现在有揽取这项工作的热心，唯其现在不再写诗了，所以有应付这工作的冷静的头脑而不至于对某种诗有所偏爱或偏恶。我是在新诗之中，又在新诗之外，我想我是颇合乎选家的资格的。

是的，一个早年就写得出《女神的时代精神》和《女神的地方色彩》那样确切而公道的批评的人，无疑的“是颇合乎选家的资格的”。可惜这部诗选又是一部未完书，我们只能够尝鼎一脔！他最后还写出了那篇《时代的鼓手》，赞颂田间先生的诗。这一篇短小的批评激起了不小的波动，也发生了不小的影响，他又在三十四年西南联合大学“五四”周的朗诵晚会上朗诵了艾青先生的《大堰河》，他的演戏的才能和低沉的声调让每一个词语渗透了大家。

闻先生对于诗的贡献真太多了！创作《死水》，研究唐诗以至《诗经》、《楚辞》，一直追求到神话，又批评新诗，抄选新诗，在被难的前三个月，更动手将《九歌》编成现代的歌舞短剧，象征着我们的青年的热烈的恋爱与工作。这样将古代跟现代打成一片，才能成为一部“诗的史”或一首“史的诗”。

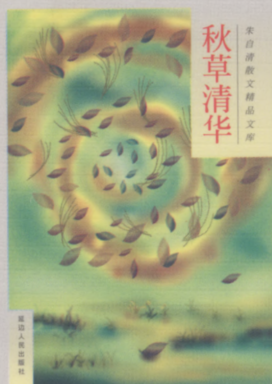
其实他自己的一生也就是具体而微的一篇“诗的史”或“史的诗”，可惜的是一篇未完成的“诗的史”或“史的诗”！这是我们不能甘心的！

《文学》杂志


荷塘月色
朱自清散文精品文库
延边人民出版社


雅诗湖畔
朱自清散文精品文库
延边人民出版社


春晖如画
朱自清散文精品文库
延边人民出版社


秋草清华
朱自清散文精品文库
延边人民出版社



朱自清散文精品文库

荷塘月色
雅诗湖畔
春晖如画
秋草清华

ISBN 7-80599-602-4

9 787805 996028 >

ISBN 7-80599-602-4/I · 257
定价：20.00元